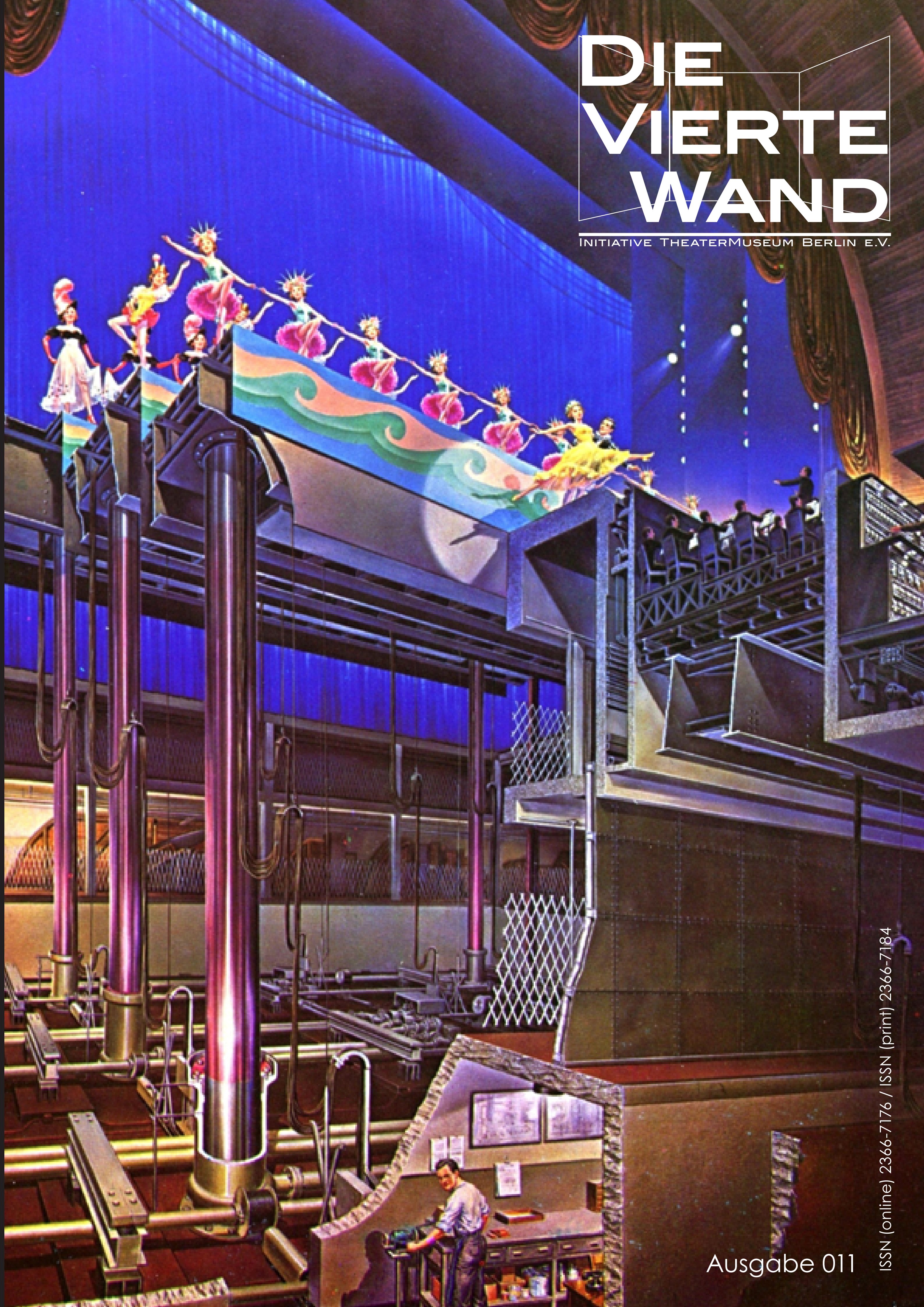


DIE VIERTE WAND

INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V.

Ausgabe 011

ISSN (online) 2366-7176 / ISSN (print) 2366-7184

Editorial

Mit der nunmehr 11.Ausgabe (die zweite, die vollständig zweisprachig erscheint) halten Sie das mutmaßlich letzte "Heft" unserer SchriftenReihe in Händen. Zumindest als PrintAusgabe. Die weitere Zukunft ist ungewiss. Dazu ein eigener Beitrag.
Mit zweijähriger Verspätung in turbulenten Zeiten wird sich die "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V." im Laufe des Jahres 2023 und im 12.Jahr ihres Bestehens selbst auflösen. (Auch hierzu mehr).
Noch einmal werden zahlreiche Beiträge vor allem aus dem von den etablierten Wissenschaften ignorierten Bereich der TheaterTechnik versammelt. Posthum erscheinen zudem zwei Beiträge des langjährigen treuen Autors Prof.Dr. Peter P Pachl der Ende 2021 überraschend verstarb.
An Autoren mangelt es nicht, auch wenn der Anteil aus Deutschland eher rückläufig ist. Hierzulande fasst die Thematik einfach keinen Fuß und wird weiterhin mehr oder weniger ignoriert und nur von einigen wenigen unabhängigen Enthusiasten bearbeitet.
Ich hoffe sehr auf den FortBestand dieser Kontakte und vielleicht ergibt sich ja eine Möglichkeit diese SchriftenReihe zumindest digital weiter zu führen.
Anfang 2023 konnte der Verein die ModellBühne mit allem was dazu gehört an das SchlossTheater RheinsBerg übergeben und sich damit ihrer SammlungsBestände entledigen. Spätestens zum Jubiläum in 2024 wird sie dann mutmaßlich im neuen Glanz erstrahlen und der Öffentlichkeit wieder zugänglich sein. Nachdem alle anderen Projekte und Pläne, teils pandemiebedingt, teils durch andere Umstände, leider gescheitert sind.
Wir möchte nicht unerwähnt lassen, dass das WeltKulturErbe des Markgräflichen OpernHauses in Bayreuth nach langem Zögern auf offizieller Seite endlich zu der Erkenntnis gelangt ist um ein adäquates Museum mit einem neuerlichen NachBau einer ModellBühne nicht umhin zu kommen und nun Ende April 2023 eröffnen wird. Wir wünschen viel Erfolg hierfür!
Berlin aber weigert sich weiterhin sein theatrales KulturErbe angemessen zu würdigen, baut lieber noch ein KunstMuseum oder ergeht sich in oberflächlichen und unvollständigen TouristenShows .
Der Kampf bleibt aussichtslos.
So wird sich die Arbeit an verschiedenen Themen gänzlich auf eine private Ebene zurückziehen, nicht ohne die Hoffnung, dass geknüpfte Kontakte weiter bestehen und gemeinsame Projekte auch auf dieser Basis eine Zukunft haben.

Herzliche Grüsse, Ihr

(Vorsitzender)

With this 11th issue (the second to be published completely bilingually), you are holding in your hands what is presumably the last "issue" of our series. At least as a print edition. The future is uncertain. A separate article on this.
With a two-year delay in turbulent times, the "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V." will dissolve itself in the course of 2023 and in the 12th year of its existence. (More on this as well).
Once again, numerous contributions are gathered, especially from the field of theatre technology, which is ignored by the established sciences. Posthumously, two contributions by the long-time loyal author Prof. Dr. Peter P Pachl, who died unexpectedly at the end of 2021, will also be published.
There is no shortage of authors, even if the proportion from Germany is declining. In this country, the topic simply does not gain a foothold and continues to be more or less ignored and only dealt with by a few independent enthusiasts.
I very much hope that these contacts will continue and perhaps there will be an opportunity to continue this series of publications, at least digitally.
At the beginning of 2023, the association was able to hand over the ModellBühne with everything that belongs to it to the SchlossTheater RheinsBerg and thus dispose of its collection. By the time of the anniversary in 2024 at the latest, it will presumably shine in new splendour and be accessible to the public again.
After all other projects and plans have unfortunately failed, partly due to the pandemic, partly due to other circumstances.
We would like to mention that the World Cultural Heritage of the Margravial Opera House in Bayreuth, after a long period of official hesitation, has finally come to the conclusion that an adequate museum with a new reconstruction of a model stage is necessary and will open at the end of April 2023. We wish it every success!
Berlin, however, continues to refuse to adequately honour its theatrical cultural heritage, preferring to build another art museum or to indulge in superficial and incomplete tourist shows.
The struggle remains futile.
So the work on various themes will retreat entirely to a private level, not without the hope that established contacts will continue to exist and that joint projects will also have a future on this basis.

With kind regards, yours
Stefan Gräbener
(chairman)

Die Vierte Wand

Organ der *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*

Ausgabe 011, Februar 2023

Vorsitzender: Dr. Stefan Gräbener (Hrsg.)
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Siegfried Paul
Schatzmeisterin: Daniela Schaudinn

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.
c/o Gräbener
Zwinglistrasse.27
D-10555 Berlin

kontakt @Initiative-TheaterMuseum.de
www.Initiative-TheaterMuseum.de
www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin
https://instagram.com/itheamberlin
https://archive.org/details/@itheam

Amtsgericht Berlin-Charlottenburg 14711 Nz. (1994)
SteuerNr.: 27/668/59047

ISSN (online) 2366-7176
ISSN (print) 2366-7184

Redaktion und Gesamtgestaltung

farbentrost colorsolace Dr.Stefan Gräbener

Initiative THEATER MUSEUM Berlin e.V.

FrontCover:
A 1949 advertisement for Socony Oil showcased the elevators of RadioCity MusicHall in New York, which were driven not by hydraulic fluid, but by a mixture of water and (Socony) cutting oil, along with an anti-bacterial treatment. Elevator 2 was „the brains of the operation“ containing the turntable motor and the electric solenoids which pin („clutch“) the three lifts together to make a turntable.

In einer Werbung für Socony Oil aus dem Jahr 1949 wurden die Aufzüge vorgestellt, die nicht mit Hydraulikflüssigkeit, sondern mit einer Mischung aus Wasser und (Socony-)Schneidöl sowie einer antibakteriellen Behandlung betrieben wurden. Aufzug 2 war "das Gehirn des Betriebs" und enthielt den Drehtellermotor und die elektrischen Magnetspulen, die die drei Aufzüge miteinander koppelten ("kuppelten"), um eine Drehscheibe zu bilden.

BackCover:
Peter Clark is shown demonstrating his 1/2“ scale model of the Music Hall stage, which included prototypes of his electrical inventions which controlled the elevators, turntable, and Band Car, all fully functional. The model was pneumatic, not hydraulic, so as with the successful realization of the untested Ferris wheel thirty years before, Peter Clark trusted to hope on a gigantic scale.

Peter Clark zeigt sein Modell der Bühne der Music Hall im Maßstab 1:2, zu dem auch Prototypen seiner elektrischen Erfindungen gehörten, mit denen die Aufzüge, die Drehscheibe und der Bandwagen gesteuert wurden, die alle voll funktionsfähig waren. Das Modell war pneumatisch, nicht hydraulisch, so dass Peter Clark, wie bei der erfolgreichen Verwirklichung des ungetesteten Riesenrads dreißig Jahre zuvor, auf die Hoffnung in einem gigantischen Maßstab vertraute.

BestandsAufnahme (Fazit) und Konsequenzen

von Dr. Stefan Gräbener

Am Ende folgt die einzig logische Konsequenz: das iTheaM löst sich selbst auf!

Wir schreiben das Jahr 12 der "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V." Hervorgegangen aus der quasi Fusion der "Freunde und Förderer zur Gründung eines TheaterMuseums in Berlin e.V." (Gründung 1994) und dem "FörderVerein zum Erhalt historischer TheaterTechnik und -Architektur e.V." (Gründung 1996).
Vom FörderVerein ist das ScheinWerferMuseum der Firma Gerriets geblieben. Zusammengetragen von verschiedenen TheaterLeuten, gehegt und gepflegt vom leider erst kürzlich verstorbenen Albert Henrich. Ein Museum stand eigentlich nie auf der Agenda des FörderVereins. Die Sammlung hat sich quasi so ergeben.
Die Ziele der GründungsMitglieder (unter ihnen auch August Everding) schnell auf wenigstens 500 Mitglieder zu kommen und ein bundesweites AktionsBündnis zu etablieren, haben sich alsbald in Luft aufgelöst, sind an der Realität gescheitert. Wenig anders die "Freunde und Förderer", die über gelegentliche Treffen und gelegentliche "Forderungen" an den Senat nicht hinausgekommen sind.
In der Bündelung der gemeinsamen Kräfte sah man eine Chance etwas zu bewegen, mehr Leute zu erreichen und auch endlich aktiv in Erscheinung zu treten. Die Ausstellung "Faszination der Bühne", die der sich neu formierende gemeinsame Verein aus Bayreuth nach Berlin holte (2010 - offizielle NeuGründung 2011)) und im Anschluss auch komplett übernahm, schien ein hervorragender Start zu sein. Der UmStand, dass diese Ausstellung vor allem von der Presse konsequent ignoriert, geradezu boykottiert wurde, war schon der erste RückSchlag. Die etwas abseits gelegene ZwingliKirche als VeranstaltungsOrt war zudem nicht geeignet LaufKundschaft zu generieren.
Anders erging es dann der Ausstellung (Faszination des Theaters - Entwurf einer Ausstellung) in der KreuzBerger MarheinekeHalle (2013/14). Bei freiem Eintritt und angesichts der zentralen Lage gab es hier ca. 2000 Besucher. Jedoch führte sie schon damals beinahe zum ZusammenBruch des Vereins.
In Folge wurde versucht sich völlig neu zu strukturieren und die Ziele und eventuellen Aktionen mehr an die Realitäten anzupassen. Ein HauptAugenMerk wurde dabei auf den AusBau von DIE VIERTE WAND gelegt. Zuvor in 5 Ausgaben nur ein FaltBlatt wuchs die Publikation auf eine 200 Seiten starke SchriftenReihe an. Die letzten beiden Ausgaben als Reaktion auf das zunehmende internationale FeedBack derweil auch vollständig zweisprachig!
Seit 2014 ist es teils mühsam gelungen Mitgliedschaften und Vernetzungen sowohl beim "Runden Tisch der Berliner TheaterArchive", der TheSiD (TheaterSammlungen im deutschsprachigen Raum), als aus der SIBMAS (Société internationale des bibliothèques, des musées, archives et centres de documentation des arts du spectacle) zu etablieren.
Die Bekanntheit des Vereins ist in diesen Kreisen sehr weitreichend. Von der allgemeinen, aber auch interessierten Öffentlichkeit werden wir aber weiterhin nicht wahrgenommen.

In the end, the only logical consequence is that iTheaM dissolves itself!

It is year 12 of the "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.". Emerged from the quasi merger of the "Freunde und Förderer zur Gründung eines TheaterMuseums in Berlin e.V." (founded in 1994) and the "FörderVerein zum Erhalt historischer TheaterTechnik und -Architektur e.V." (founded in 1996).
What remains of the FörderVerein is the Gerriets company's mock launcher museum. It was brought together by various theatre people and cared for by Albert Henrich, who unfortunately passed away recently. A museum was never actually on the agenda of the FörderVerein. The collection just sort of came about.
The goals of the founding members (among them August Everding) to quickly reach at least 500 members and to establish a nationwide action alliance soon vanished into thin air, failed due to reality.
Little different are the "friends and supporters", who have not progressed beyond occasional meetings and occasional "demands" on the Senate.
By joining forces, they saw an opportunity to make a difference, to reach more people and to finally become active. The exhibition "Fascination of the Stage", which the newly formed joint association brought to Berlin from Bayreuth (2010 - officially re-established in 2011) and subsequently took over completely, seemed to be an excellent start. But the fact that this exhibition was consistently ignored, almost boycotted, especially by the press, was the first setback. The somewhat remote ZwingliKirche as a venue was also not suitable for generating walk-in customers.
The exhibition (Fascination of Theatre - Draft of an Exhibition) in the MarheinekeHalle in Kreuzberg (2013/14) was different. With free admission and in view of the central location, there were about 2000 visitors. However, even then it almost led to the collapse of the association.
As a result, an attempt was made to completely restructure the organisation and to adapt the goals and possible actions more to the realities. The main focus was on the expansion of DIE VIERTE WAND. Previously only a foldout in 5 issues, the publication grew to a 200-page series of writings. The last two issues, in response to the increasing international feed-back, are now completely bilingual!
Since 2014, it has been possible, in part laboriously, to establish memberships and networks both at the "Round Table of Berlin Theatre Archives", the TheSiD (Theatre Collections in German-Speaking Countries), and from the SIBMAS (Société internationale des bibliothèques, des musées, archives et centres de documentation des arts du spectacle).
The association is very well known in these circles. However, we are still not perceived by the general, but also interested public.

Despite these aforementioned contacts, it has not been possible to initiate a sustainable rethinking. German theatre studies still categorically exclude the consideration and integrative consideration of the indispensable theatre technology and theatre architecture. In our view, however, serious research into theatre is not possible with this incomplete view. The comprehensive cosmos of the theatre world is much more complex than the ladies and gentlemen seem to

grasp. This extremely scientific focus on the purely performative excerpts without even considering the background reasons that are indispensable for the creation and above all realisation will not make the complexity of past productions comprehensible to the audience. The widespread attitude that theatre cannot be exhibited anyway and lives in a live event and that theatre in a museum is tantamount to the death of theatre is of course not particularly helpful.
Last but not least, an internationally widespread trend is also spreading in Germany to abandon museum research work in their own extensive archives, to dismiss staff or not to fill vacant positions and to de facto degrade the archives to depots, to allow possible research to take place only within the framework of projects - preferably from outside their own institution. But unlike in Great Britain, for example, where their largest theatre collection in the Victoria&Albert Museum in London has met such a fate, German museums are financed completely differently, namely entirely by the state. Once again, Germany seems to be gradually abandoning one of its unique cultural characteristics. But unlike abroad, we unfortunately do not yet have a corresponding structure to finance museums differently. It also remains questionable whether German curators will be able to come to terms with the concept of - let's say - making exhibitions more popular, as is inevitably required in the case of corresponding financing concepts in order to reach the paying public.

The fact is that there seems to be no interest in a theatre museum in this country.
The existing institutions, above all the primus inter pares in Munich, the (self-proclaimed) "Deutsches TheaterMuseum" (without actually being a federal institution), are repeatedly threatened with closure (most recently DüsselDorf). The Stiftung StadtMuseum Berlin, with one of the largest theatre collections of any municipal institution, simply cannot find a connection to its treasures, completely misunderstands the concepts of the possibly crowd-pleasing exhibitions (HumboldtForum) with their superficialities, but has also previously shirked this topic in the Märkisches Museum and viewed the city's history exclusively politically. The cultural heritage of this city, which is always promoted in relation to the theatre, seems to play no role for the exhibition and museum makers.
Finally, we must deplore the fact that the Stiftung Deutsches TechnikMuseum has also ignored all requests for contact, while on the other hand sending its depot administrators to hand over unwelcome theatre technology to the association.
In addition, the acceptance of estates - even in part - is repeatedly refused. Provided that requests are responded to at all. Argument: lack of staff, no time to process. The fact that the items then end up in the trade or in the rubbish is accepted.
Worldwide, it is to be lamented that theatre technology is not collected. The above-mentioned ScheinWerferMuseum and the Technical Cabinet at the Leipzig Opera (which is also due to the private initiative of dedicated technicians!) are laudable exceptions. But let's take a look at state institutions: Missing.
Of course, this is not least due to the fact that this topic is not scientifically researched.

Trotz dieser vorgenannten Kontakte ist es nicht gelungen ein nachhaltiges UmDenken zu initiieren. Die deutsche TheaterWissenschaften schliesst weiterhin die Betrachtung und integrativen Berücksichtigung der unverzichtbaren TheaterTechnik und der TheaterArchitektur kategorisch aus. Eine seriöse Erforschung von Theater ist bei dieser unvollständigen Sicht in unseren Augen jedoch nicht möglich. Der umfassende Kosmos der TheaterWelt ist bedeutend vielschichtiger als die Damen und Herren dies offenbar zu erfassen scheinen. Diese extrem wissenschaftliche Fokussierung auf die rein performativen AusSchnitte ohne die HinterGründe, die zur Entstehung und vor allem Realisierung unverzichtbar sind auch nur in Betracht zu ziehen wird dem Publikum die Komplexität gerade auch vergangener Produktionen nicht verständlich zu machen. Die weit verbreitete Einstellung, Theater wäre aber sowieso nicht ausstellbar und lebe halt im Live-Event und Theater im Museum wäre gleichbedeutend mit dem Tod des Theaters, sind dabei natürlich auch nicht sonderlich hilfreich.
Zu guter letzt macht sich auch in Deutschland ein international weit verbreiteter Trend breit, museale ForschungsArbeit in den eigenen umfangreichen Archiven aufzugeben, Mitarbeiter zu entlassen oder vakante Stellen nicht neu zu besetzen und die Archive de facto zu Depots zu degradieren, eventuelle Forschung nur im Rahmen von Projekten - bevorzugt von ausserhalb der eigenen Institution - stattfinden zu lassen. Aber anders als z.B. in GroßBritannien, wo deren größte TheaterSammlung im Victoria&Albert-Museum in London ein solches Schicksal ereilt hat, werden deutsche Museen völlig anders, nämlich vollständig vom Staat, finanziert. Einmal mehr scheint Deutschland hier eines seiner gerade auch kulturellen AlleinStellungsMerkmale sukzessive aufzugeben. Aber anders als im AusLand haben wir hier leider noch keine entsprechende Struktur Museen anders zu finanzieren. Auch bleibt fraglich, ob sich deutsche Kuratoren mit dem Konzept anfreunden können Ausstellungen - sagen wir mal: volksnäher zu gestalten, so wie es im Falle von entsprechenden FinanzierungsKonzepten dann zwangsläufig erforderlich wird, um das zahlende Publikum zu erreichen.

Fakt jedenfalls ist, dass hierzulande keinerlei Interesse an einem TheaterMuseum zu bestehen scheint.
Die existierenden Einrichtungen, allen voran der primus inter pares in München, das (selbsternannte) "Deutsches TheaterMuseum" (ohne tatsächlich eine BundesEinrichtung zu sein), sind immer wieder von der Schließung (zuletzt DüsselDorf) bedroht. Die Stiftung StadtMuseum Berlin mit einer der größten TheaterSammlungen einer städtischen Einrichtung, findet einfach keinen Bezug zu seinen Schätzen, versteht die Konzepte der möglicherweise publikumswirksamen Ausstellungen (HumboldtForum) mit ihren Oberflächlichkeiten völlig falsch, hat sich aber auch zuvor im Märkischen Museum um dieses Thema gedrückt und die StadtGeschichte ausschliesslich politisch betrachtet. Das kulturelle Erbe dieser Stadt, in Bezug auf das Theater immer wieder gerne beworben, scheint für Ausstellungs- und MuseumsMacherInnen keine Rolle zu spielen.
Zudem wird auch immer wieder die Übernahme von Nachlässen - selbst in Teilen - verweigert. Sofern auf

entsprechende Anfragen überhaupt reagiert wird. Argument: PersonalMangel, keine Zeit das aufzuarbeiten. Dass die Sachen dann im Handel oder im Müll landen wird dabei billigend in Kauf genommen.
Schließlich müssen wir noch den Umstand beklagen, dass auch die Stiftung Deutsches TechnikMuseum alle KontaktAnfragen ignoriert hat, auf der anderen Seite ihre DepotVerwalter vorschickt dem Verein unliebsame TheaterTechnik überantworten zu wollen.
Weltweit gilt es zu beklagen, dass TheaterTechnik nicht gesammelt wird. Das oben erwähnte ScheinWerferMuseum und auch das Technische Kabinett in der Oper Leipzig (auch das auf die private Initiative engagierter Techniker zurück zu führen!) bilden rühmliche Ausnahme. Schauen wir uns jedoch staatliche Einrichtungen an: FehlAnzeige.
Natürlich liegt das nicht zuletzt an dem UmStand, dass diese Thematik wissenschaftlich nicht erforscht wird. Einzelne akademische Renegaten einmal ausgenommen. Es obliegt also weiterhin EinzelPersonen, sich der Materie anzunehmen. Ein UmDenken auf offizieller Ebene ist ganz offensichtlich nicht zu erwarten. Das hat die Arbeit der letzten Jahre leider sehr eindeutig gezeigt.

Ein Verein sollte aus einer VielZahl von Mitgliedern bestehen, die sich für die VereinsZiele gemeinsam einsetzen und daran arbeiten. Auch wenn nicht zwingend jedes Mitglied aktiv sein muss, sinken jedoch die ErfolgsAussichten, wenn es sich letztlich auf mehr oder minder nur ein bis zwei Aktivisten beschränkt. Da nutzt auch ein gewisser finanzieller Etat durch Beiträge nicht viel. Das ist auf Dauer zermürbend.

Auch wenn der Verein möglicherweise mit radikalen Konzepten hätte aufwarten müssen anstatt auf eine konstruktive ZusammenArbeit mit den existierenden Einrichtungen zu hoffen, bleibt all dies ein Kampf gegen WindMühlen mit wenig bis keiner Aussicht auf Erfolg. Zumindest auch solange man nicht über hinreichend finanzielle Mittel verfügt völlig unabhängig und gegen alle WiderStände einfach selbständig ein TheaterMuseum zu eröffnen. Da auch das im Bereich der Fantasie liegt führt das zur einzig logischen Konsequenz: das Ziel eines TheaterMuseums wird fallen gelassen und der Verein begraben. Denn auch eine Umwandlung hin zu einer InteressenGemeinschaft zur Etablierung einer substanziellen wissenschaftlichen Erforschung von TheaterTechnik und TheaterArchitektur im Kontext zu ihrer Nutzung wird ohne Unterstützung aus der entsprechenden Branche und existierender akademischer Institutionen erfolglos bleiben.

Wir und vor allem ich persönlich, danken den wenigen Menschen, die sich primär ausserhalb des Vereins solidarisch erklärt haben und hoffen auf die Fortsetzung der Kontakte und der gemeinsamen Arbeit auf individueller Ebene.

Individual academic renegades excepted. So it is still up to individuals to take up the matter. A rethink at the official level is clearly not to be expected. Unfortunately, the work of the last few years has shown this very clearly.

An association should consist of a large number of members who work together to achieve the association's goals. Even if not every member has to be active, the chances of success decrease if it is limited to more or less only one or two activists. Even a certain financial budget through contributions is of little use. In the long run, this is gruelling.

Even though the association might have had to come up with radical concepts instead of hoping for constructive cooperation with the existing institutions, all this remains a battle against windmills with little or no prospect of success. At least as long as one does not have sufficient financial means to open a theatre museum completely independently and against all odds. Since this is also in the realm of fantasy, it leads to the only logical consequence: the goal of a theatre museum is dropped and the association buried. For even a transformation into a community of interests for the establishment of substantial scientific research into theatre technology and theatre architecture in the context of their use will remain unsuccessful without support from the relevant sector and existing academic institutions.

We, and especially I personally, thank the few people who have shown solidarity primarily outside the association and hope for the continuation of contacts and joint work on an individual level.

Der Autor ist seit 2014 Vorsitzender des iTheaM, dem er zuvor als stellvertrender Vorsitzender diente. Dem VorgängerVerein gehört er seit 2007 an.
Er studierte Architektur und hat über das bühnenbildnerische Werk von Hand Dieter Schaal promoviert.

The author has been chairman of iTheaM since 2014, having previously served as vice-chairman. He has been a member of the predecessor association since 2007.
He studied architecture and wrote his doctoral thesis on the stage design work of Hand Dieter Schaal.

DIE VIERTE WAND
VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT? / PAST AND FUTURE?
by Dr. Stefan Gräbener

It is not quite clear how many people are actually aware of how this series of writings came into being in recent years. Especially under what circumstances.
The pressure and the professional preparation have often given the impression - especially to outsiders - that there is a lot of money behind it. That is only partly true.
Only the printers and postal service providers have profited financially.
All the authors have always written without a fee.
The editorial work, the translations, the entire layout up to the print template were also done on a voluntary basis.
The whole thing was financed by membership fees of the association and by sponsoring in the form of advertising at the end of each issue.
With a circulation of 500 copies, in the last few years around €4100 had to be raised per issue for printing and up to €500 for mailing. This is despite the fact that as many copies as possible are delivered personally.
In the meantime, however, printing costs have risen by almost 25%!

There is no shortage of authors. Especially from the AusLand, which is unfortunately also very indicative of the situation in this country and the interest and commitment to the issue. Obviously, DIE VIERTE WAND was not able to change this in the long term.
Nevertheless, it would of course be a great pity if this project came to an end.
On the other hand, the effort without any financial reward is simply too high and not sustainable in the long run.

In addition to the main topics of theatre technology and theatre architecture, which have been completely neglected or ignored by the established academic community, DIE VIERTE WAND also offered a platform for those who, for various other reasons, are treated rather neglected by the official side. Be it because of the topics they work on, be it because of their professional background.

Both men and women have taken note of articles and sometimes commented on them verbally. As a rule, however, contributions were not made available (there were some laudable exceptions) in order to avoid the possible "suspicion" of a possible "solidarisation" with the aims of the association.

In view of the imminent dissolution of the association, the financial basis no longer exists.
Since it is not to be expected that the costs incurred can be raised exclusively through sponsoring, a print version can no longer be realised.
Whether the whole thing will be continued as a purely digital publication is still completely open at the time of printing issue #011.

Es ist nicht ganz klar wie vielen Menschen eigentlich bewußt ist, wie diese SchriftenReihe in den letzten Jahren entstanden ist. Vor allem unter welchen Umständen.
Der Druck und die professionelle AufMachung haben vielfach - vor allem bei AussenStehenden - den EinDruck aufkommen lassen, dass hier sehr viel Geld dahinter steckt. Das stimmt nur bedingt.
Finanziell profitiert haben nur die Druckerei und PostDienstLeister.
Sämtliche AutorInnen haben immer ohne Honorar geschrieben.
Die Redaktion, die Übersetzungen, das gesamte Layout bis zur DruckVorlage entstanden ebenfalls in ehrenamtlicher Arbeit.
Finanziert wurde das Ganze durch MitgliedsBeiträge des Vereins und durch Sponsoring in Form von Werbung am Ende jeder Ausgabe.
Bei einer AufLage von 500 Exemplaren mussten in den letzten Jahren pro Ausgabe rund €4100 für den Druck und bis zu €500 für den Versand aufgebracht werden. Und das, obwohl so viele Exemplare wie möglich persönlich zugestellt werden.
Mittlerweile sind die DruckKosten jedoch um annähernd 25% gestiegen!

An AutorInnen mangelt es nicht. Insbesondere aus dem AusLand, was leider auch sehr bezeichnend dafür ist, wie es um dieses Land und das Interesse und Engagement an der Thematik steht. Offenbar vermochte DIE VIERTE WAND dies nicht nachhaltig zu ändern.
Trotzdem wäre es natürlich sehr schade, wenn dieses Projekt ein Ende fände.
Auf der anderen Seite ist der AufWand ohne jedwede finanzielle EntLohnung einfach zu hoch und auf Dauer nicht tragbar.

Neben den von der etablierten wissenschaftlichen Seite her völlig vernachlässigten bis ignorierten ThemenSchwerPunkten TheaterTechnik und TheaterArchitektur, bot DIE VIERTE WAND auch Denjenigen eine PlatForm, die aus verschiedenen anderen Gründen von offizieller Seite eher stiefmütterlich behandelt werden. Sei es aufgrund der Themen, die sie bearbeiten, sei es aufgrund ihres beruflichen HinterGrunds.

Mann und Frau haben Artikel zur Kenntnis genommen und mündlich zuweilen auch kommentiert. Beiträge wurden aber in der Regel (einige rühmliche AusNahmen gab es schon) nicht zur Verfügung gestellt, um den eventuellen "Verdacht" einer möglichen "Solidarisierung" mit den VereinsZielen zu vermeiden.

Angesichts der bevorstehenden AufLösung des Vereins fällt die finanzielle GrundLage weg.
Da nicht zu erwarten ist, dass die anfallenden Kosten ausschliesslich durch Sponsoring aufzubringen sind ist eine PrintVersion nicht mehr zu realisieren.
Ob das Ganze als rein digitale Publikation fortgesetzt wird ist zum ZeitPunkt der DruckLegung von Ausgabe #011 noch völlig offen.

Der grosse Crash im Theater des Westens

Eine Rotter-Bühne von 1921 bis 1933

von Thimo Butzmann

Das Wort „***Rotter-Bühnen***“ ist in Berlin bis heute im Sprachgebrauch überliefert und gilt als Innbegriff des Scheiterns. Wahrscheinlich liegt es an dem Wort „*Rotter*“, das Assoziationen wachruft von „*Bankrott*“, „*Rotterei*“ bis hin zu „*verrottet*“. Der Name „*Rotter*“ steht aber auch für Glanz und Glamour der 1920er Jahre. Die „*Rotter-Bühnen*“ bestanden in Berlin aus dem Metropol-Theater, dem Theater des Westens, dem Trianon Theater, dem Residenz-Theater, dem Lessing- Theater, dem Lustspielhaus und dem Central-Theater. Diese Häuser waren die Leuchttürme der Theaterstadt und prägten an der Seite weiterer Theater, Tanzpaläste, Kinos und Cafés das Lebensgefühl der „*Roaring Twenties*“. Der Kurfürstendamm und die Friedrichstraße wurden neben dem Alexanderplatz und Potsdamer Platz zum Broadway und Times Square der Stadt Berlin.

Die Gebrüder Fritz und Alfred Rotter (Rotter-Bühnen) waren neben Heinz Saltenburg (Saltenburg-Bühnen), Max Reinhardt (Reinhardt-Bühnen) und Victor Barnowsky (Barnowsky-Bühnen) die Theatermogule der Reichshauptstadt Berlin in der Weimarer Republik. Eigentümer verpachteten und vermieteten ihre Theaterhäuser und erhielten wiederum von einem Dritten eine Unterpacht. Die Finanzkonstruktion der Rotters bleibt bis heute unübersichtlich. Hinzu kamen noch Namensänderungen, um sich mit falscher Identität Kredite doppelt auszahlen zu lassen oder nach einer Pleite inkognito untertauchen zu können. Tatsächlich lautet der wahre Familienname der Rotters „*Schaie*“. Auch sie hatten sich eine Art Künstlernamen zugelegt und agierten darüber hinaus mit weiteren falschen Namen. Gelegentlich gingen diese Machenschaften schief. Sobald der Unterpächter zahlungsunfähig wurde und die Miete nicht mehr an den Eigentümer zahlen konnte, blieb der Vermieter auf den Schulden sitzen. Das passierte den Rotters mit Heinz Saltenburg, der das Theater des Westens anmietete, um dort seine Stücke aufzuführen und dann durch einen Misserfolg Bankrott ging und mehrere tausend Mark nicht mehr aufbringen konnte.



Alfred Rotter

The word "***Rotter-Bühnen***" has survived in Berlin to this day and is considered an epithet of failure. This is probably due to the word "*Rotter*", which evokes associations ranging from "*bankrupt*", "*Rotterei*" to "*rotten*". But the name "*Rotter*" also stands for the glitz and glamour of the 1920s. The "*Rotter stages*" in Berlin consisted of the Metropol Theatre, the Theatre of the West, the Trianon Theatre, the Residenz Theatre, the Lessing Theatre, the Lustspielhaus and the Central Theatre. These houses were the beacons of the theatre city and, alongside other theatres, dance palaces, cinemas and cafés, shaped the attitude to life of the "*Roaring Twenties*". Alongside Alexanderplatz and Potsdamer Platz, Kurfürstendamm and Friedrichstraße became Berlin's Broadway and Times Square.

The brothers Fritz and Alfred Rotter (Rotter-Bühnen) were, along with Heinz Saltenburg (Saltenburg-Bühnen), Max Reinhardt (Reinhardt-Bühnen) and Victor Barnowsky (Barnowsky-Bühnen), the theatre moguls of the imperial capital Berlin during the Weimar Republic. Owners leased and rented out their theatre houses and in turn received a sublease from a third party. The financial structure of the Rotters remains unclear to this day. In addition, they changed their names in order to have loans paid out twice with a false identity or to be able to go into hiding incognito after a bankruptcy. In fact, the Rotters' real family name is "*Schaie*". They had also acquired a kind of stage name and acted with other false names. Occasionally these machinations went wrong. As soon as the subtenant became insolvent and could no longer pay the rent to the owner, the landlord was left with the debt. This happened to the Rotters with Heinz Saltenburg, who rented the Theater des Westens to perform his plays and then went bankrupt due to a failure and could no longer raise several thousand marks.

The theatre makers in Berlin turned stage boards into springboards for performers, such as Käthe Dorsch, Richard Tauber, Marlene Dietrich, Gitta Alpár, Margit Suchy, Hans Albers and many more. Some of them became stars or went to the USA and came back as Hollywood stars. The great theatre stages of Berlin were also an artistic home for the theatre directors Leopold Jessner, Erwin Piscator and Bertolt Brecht and composers such as Franz Lehár, Jean Gilbert and Friedrich Holländer.

The project of the two theatre men Rotter began with good intentions. Both had been theatre enthusiasts since 1917 and knew exactly what they wanted. Whether it was a good idea to manage several theatres is questionable. The financial overview was quickly lost. One financial hole was filled in

the short term, but left a new financial hole to be filled, and then another. Unfortunately, this principle did not work permanently. Instead of filling these gaps in the long term, more and more debts were created.

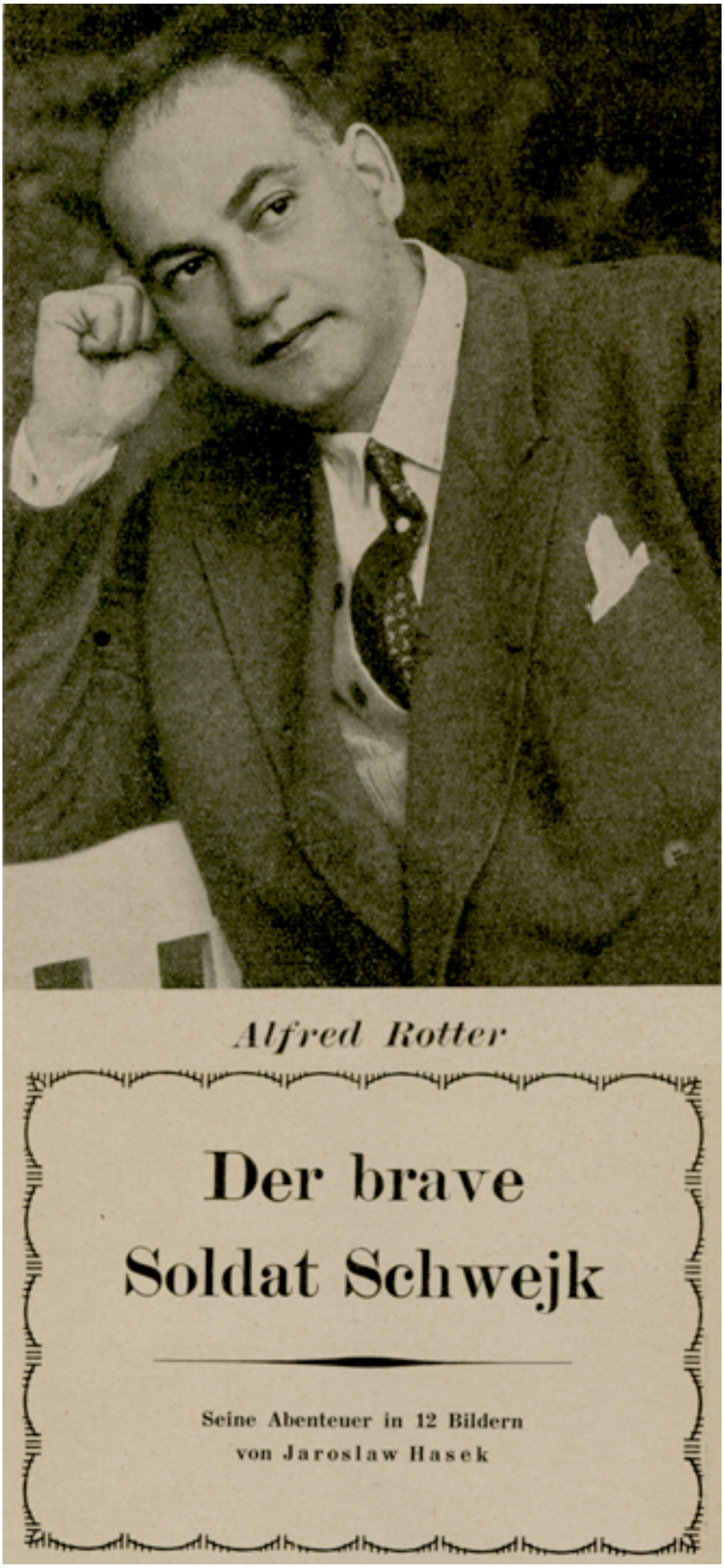
"...we will, in contrast to other theatres, stage two operetta performances daily, and on Sundays and public holidays even three of equal value." [1]

One could argue that the Rotters needed the Theater des Westens purely as a playhouse. The great successes were celebrated in the main houses alongside prominent guests such as in 1931 in the Metropoltheater with the world star Charlie Chaplin. An example is the operetta "*The Land of Smiles*", which made a name for itself in the Metropoltheater and then continued to run in the Theater des Westens until it was no longer lucrative and was then cancelled.

From 1925, the actor Hans Lüpschütz became an all-rounder at the Theater des Westens. Depending on need, he was employed by the Rotters as theatre director or performer. Thus he acted as theatre director for the production "*Frasquita*" while he was on stage in a supporting role in "*Der Vogelhändler*". Even the usual theatre holidays in the hot summer months of 1930 and 1932 were ignored and played through to fill the box office. The Theater des Westens was also a kind of placeholder in order to deny other competitors a success and to keep track of things in the event of a third-party letting.

"Let your teammates go broke so you can win !" [2]

As early as 1921, Fritz Rotter leased the Theater des Westens on good terms, along with many other venues, and founded the Theater des Westens GmbH. The fact that the illuminated sign on the 28-metre balcony of the outer façade had cost 4,000 marks and was criticised by the building inspectorate is harmless information that can be found today in the building archives of the Charlottenburg-Wilmersdorf district office. The brothers of Jewish origin did not stage their own plays in the beginning. Instead, they even rented the stage in Kantstraße from 1922 to 1925 to the largely right-wing "*Grosse Volksoper AG*", which was headed by the NSDAP member Otto Wilhelm Lange as director. Even Nazi celebrities still in the making worked for the Rotter brothers before the NSDAP seized power - as did Benno von Arent. He was first engaged as a set and costume designer at the Theater des Westens from 1927 for, among other things, the revue "*Bitte einsteigen*", which featured the African-American dancer Josephine Baker. Others from this production became victims of the tyranny, such as the actor Kurt Fuß, who was an inmate in a concentration camp from 1938 to 1945 and survived the Holocaust, or Günther Bibo, who composed the music for the revue and was later murdered in the Ausschwitz concentration camp. At the same time, v. Arent joined the anti-Semitic "*Kampfbund für deutsche Kultur*", then the NSDAP and SS in 1931. During the Nazi period he quickly made a career as an autodidact. Benno v. Arent was appointed Reich stage designer and professor by Adolf Hitler. As a member of the



1 Direction Rotter: Programme "*Paganini*", Märkische Druckanstalt Berlin 1932, p. 1.
2 Advertisin slogan board game "*Monopoly*"

Der grosse Crash im Theater des Westens

Eine Rotter-Bühne von 1921 bis 1933

von Thimo Butzmann

Die Theatermacher in Berlin machten Bühnenbretter zu Sprungbrettern für Darstellerinnen und Darsteller, so z.B. für Käthe Dorsch, Richard Tauber, Marlene Dietrich, Gitta Alpár, Margit Suchy, Hans Albers und viele mehr. Einige von Ihnen wurden zum Schlagerstar oder gingen in die USA und kamen als Hollywoodstar wieder. Auch für die Theaterregisseure Leopold Jessner, Erwin Piscator und Bertolt Brecht und Komponisten wie Franz Lehár, Jean Gilbert und Friedrich Holländer waren die großen Theaterbühnen Berlins eine künstlerische Heimat.

Das Vorhaben der beiden Theatermänner Rotter begann mit guten Vorsätzen. Beide waren seit 1917 theaterbegeistert und wussten genau, was sie wollen. Ob es gut war, mehrere Theater zu bewirtschaften, ist fraglich. Schnell ging der finanzielle Überblick verloren. Ein Finanzloch wurde kurzfristig gefüllt, hinterließ indes ein neues Finanzloch, das es zu füllen galt, und dann ein weiteres. Dieses Prinzip funktionierte leider nicht dauerhaft. Anstatt diese Deckungslücken langfristig zu stopfen entstanden immer mehr Schulden.

„...wir werden im Gegensatz zu anderen Theatern täglich zwei, an Sonn- und Feiertagen sogar drei gleichwertige Operetten – Vorstellungen veranstalten.“ [1]

Man könnte behaupten, die Rotters hätten das Theater des Westens als eine reine Abspielstätte gebraucht. Die großen Erfolge wurden in den Stammhäusern an der Seite prominenter Gäste wie 1931 im Metropoltheater mit dem Weltstar Charlie Chaplin gefeiert. Als Beispiel sei die Operette „*Das Land des Lächelns*“ erwähnt, die im Metropoltheater von sich reden machte und dann im Theater des Westens weiterlief, bis es nicht mehr lukrativ war, und dann abgesetzt wurde.

Ab 1925 wurde der Schauspieler Hans Lüpschütz zum Allrounder im Theater des Westens. Je nach Bedarf wurde er als Regisseur, Direktor oder Darsteller von den Rotters eingesetzt. So agierte er für die Produktion „*Frasquita*“ als Theaterdirektor während er in „*Der Vogelhändler*“ in einer Nebenrolle auf der Bühne stand. Auch die sonst üblichen Theaterferien in den heißen Sommermonaten der Jahre 1930 und 1932 wurden ignoriert und durchgespielt, um die Kasse zu füllen. Das Theater des Westens war auch eine Art Platzhalter, um anderen Konkurrenten einen Erfolg zu verwehren und bei einer Fremdvermietung den Überblick zu behalten.

„Lass deine Mitspieler pleite gehen, damit Du gewinnst !“ [2]

Schon 1921 pachtete Fritz Rotter neben vielen anderen Spielstätten das Theater des Westens zu guten Konditionen und gründete die Theater des Westens GmbH. Dass die Leuchtreklame an dem 28 Meter langen Balkon der Außenfassade 4.000 Mark gekostet hatte und von der Bauaufsicht bemängelt wurde, sind harmlose Informationen, die man heute im Bauarchiv des Bezirksamtes Charlottenburg-Wilmersdorf finden kann. Die Gebrüder jüdischer Herkunft zeigten anfangs keine eigenen Stücke. Stattdessen vermieteten sie die Bühne in der Kantstraße von 1922 bis 1925 sogar an die größtenteils rechtsgesinnte „*Grosse Volksoper AG*“, der das NSDAP-Mitglied Otto Wilhelm Lange als Direktor vorstand. Auch noch werdende

1 Direktion Rotter: Programmheft „*Paganini*“, Märkische Druckanstalt Berlin 1932, S. 1.

2 Werbeslogan Brettspiel „*Monopoly*“



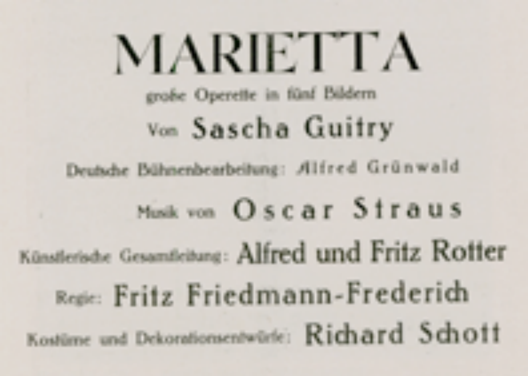
Käthe Dorsch & Richard Tauber in "*Friedrike*"



SS, he was an eyewitness to a war crime near Minsk together with Heinrich Himmler.

"...of pre-Hitler Berlin, moderately gifted, somewhat sweet-natured, but skilful and pleasing. Since he ate his bread mainly from the Jew - his bosses were Saltenburg, the Rotters, etc." [3]

3 Zuckmayer, Carl: Geheimreport, Wallstein


MARIETTA
große Operette in fünf Bildern
Von Sascha Guitry
Deutsche Bühnenbearbeitung: Alfred Grünwald
Musik von Oscar Straus
Künstlerische Gesamtleitung: Alfred und Fritz Rotter
Regie: Fritz Friedmann-Frederich
Kostüme und Dekorationsentwürfe: Richard Schott

The actor Ewald von Demandowsky was on stage every evening in the Theater des Westens in 1931 in the operetta "*Das Dreimäderlhaus*" in the role of Ferdinand Binder. At that time he lived, according to the stage yearbook, at Kaiser-Wilhelm-Ring 24, in Potsdam. At the same time Demandowsky joined the NSDAP and became the closest confidant of propaganda minister Joseph Goebbels during National Socialism. He became "*Reichsfilmdramaturg*" and head of production of the film company "*Tobis*". From 1944 he was the lover of the still young actress Hildegard Knef, while Demandowsky's wife and children had fled to Austria. On 7 October 1946 ge was sentenced to death by the Soviet military administration and shot in Berlin-Lichtenberg.



The NSDAP member Hermann Göring was also backstage at the Rotterbühne to visit his old acquaintance, the actress Käthe Dorsch,

Nazigrößen sind vor der Machtergreifung der NSDAP für die Gebrüder Rotter tätig - so auch Benno von Arent. Er wurde erstmals ab 1927 im Theater des Westens als Bühnen- und Kostümbildner u.a. für die Revue „*Bitte einsteigen*" verpflichtet, in der die afroamerikanische Tänzerin Josephine Baker zu sehen war. Andere aus dieser Produktion wurden Opfer der Gewaltherrschaft, wie der Schauspieler Kurt Fuß, der von 1938 bis 1945 Insasse in einem Konzentrationslager war und den Holocaust überlebte, oder Günther Bibo, der die Musik zur Revue komponiert hatte und später im KZ Ausschwitz ermordet wurde. Zeitgleich tritt v. Arent in den antisemitschen "*Kampfbund für deutsche Kultur*" ein, danach 1931 in die NSDAP und SS. Während der Nazizeit machte er als Autodidakt schnell Karriere. Benno v. Arent wird von Adolf Hitler zum Reichsbühnenbildner und Professor ernannt. Als Mitglied der SS ist er gemeinsam mit Heinrich Himmler Augenzeuge eines Kriegsverbrechens in der Nähe von Minsk.


Michael Bohnen & Käthe Dorsch in "*Marietta*" 1929

„...der Vor-Hitler-Zeit Berlins, mittelmäßig begabt, etwas süsslich, aber geschickt und gefällig. Da er sein Brot hauptsächlich vom Juden ass – seine Chefs waren Saltenburg, die Rotters, usw." [3]

Der Schauspieler Ewald von Demandowsky stand 1931 in der Operette „*Das Dreimäderlhaus*" in der Rolle des Ferdinand Binder allabendlich auf der Bühne im Theater des Westens. Damals wohnhaft, laut Bühnenjahrbuch, im Kaiser-Wilhelm-Ring 24, in Potsdam. Zeitgleich trat Demandowsky in die NSDAP ein und wurde während des Nationalsozialismus engster Vertrauter von Propagandaminister Joseph Goebbels. Er wurde *Reichsfilmdramaturg* und Produktionschef der Filmfirma „*Tobis*". Ab 1944 war er der Geliebte der noch jungen Schauspielerin Hildegard Knef, während Demandowskys Ehefrau und Kinder nach Österreich geflüchtet waren. Von der sowjetischen Militäradministration wurde er zum Tode verurteilt und am 7. Oktober 1946 in Berlin-Lichtenberg erschossen.

Auch das NSDAP-Mitglied Hermann Göring war hinter den Kulissen der Rotterbühne, um seine alte Bekannte, die Schauspielerin Käthe Dorsch, während der Operette „*Friederike* " von Franz Lehár zu besuchen. Fritz Rotter erwischte Göring quasi inflagranti aus der Garderobe

Verlag, Göttingen 2002, p. 89.

3 Zuckmayer, Carl: Geheimreport, Wallstein Verlag, Göttingen 2002, S. 89.)

Der grosse Crash im Theater des Westens

Eine Rotter-Bühne von 1921 bis 1933

von Thimo Butzmann



Richard Tauber in "*Dreimäderlhaus*" 1931

kommend, die Käthe Dorsch belegt hatte. Göring soll gebrummelt haben: *„Wenn wir an die Macht kommen, greifen wir uns die Brüder…"* [4]

1933 flüchteten Fritz und Alfred Rotter nach Liechtenstein. Dort hatten sie angeblich ihr Geld auf einem Konto geparkt. Mehrere Tage fand eine Hetzkampagne gegen die Brüder statt. Es blieben ausstehende Gagen, Gerichtsvollzieher, die ein- und ausgingen. Dies befeuerte die rechtsgesinnte Lokalpresse in der Reichshauptstadt Berlin. Eine Woche vor der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 wurde der Haftbefehl gegen die Rotters angeordnet. Vier Personen waren aus den verschiedensten Beweggründen bereit, die Rotters in Liechtenstein einzufangen und zu verschleppen. Alfred Rotter wurde 1933 nach einer Hetzjagd in den Bergen Liechtensteins von Nazis ermordet. Sein Bruder Fritz starb mit 51 Jahren in einem Gefängnis in Colmar, Lucie die ältere Schwester der Brüder starb vier Jahre später. Bei Fritz und Lucie ist die Todesursache unbekannt. Die ältere Schwester Ella und ihr Ehemann Albert nahmen sich im Ausland das Leben.

„Großes, phantastisches Berlin. Stadt der Bürgerlichkeit und Stadt des großen Geldes. Stadt der Zeitungen und Stadt der Theater. Stadt des Fleißes und Stadt der Korruption. Der Jude sitzt am Alexanderplatz, der Jude macht die öffentliche Meinung, der Jude macht das Theater, der Jude hat das Geld, und der Jude besitzt die Häuser. Er bestimmt den Charakter dieses Stadtungeheuers. Aber über all dem bunten Treiben erhebt sich siegreich triumphierend die ewige Göttin des Krieges als Wahrzeichen dafür, daß diese Stadt einmal deutsch war und auch einmal deutsch werden soll… Film und Bühne werden von



Käthe Dorsch in ihrer Garderobe
Käthe Dorsch in her dressing room

4 Göring, Hermann: *Und der Himmel hängt voller Geigen – Glanz und Zauber der Operette*, Lothar Blanvalet Verlag Berlin 1955, S. 149.



during the operetta "*Friederike* " by Franz Lehár. Fritz Rotter caught Göring almost in the act coming out of the dressing room that Käthe Dorsch had occupied. Göring is said to have grumbled: *"When we come to power, we will grab the brothers..."* [4]

In 1933, Fritz and Alfred Rotter fled to Liechtenstein. There they had allegedly parked their money in an account. For several days there was a smear campaign against the brothers. There were outstanding fees, bailiffs coming in and out. This fired up the right-wing local press in the Reich capital Berlin. A week before Adolf Hitler was appointed Reich Chancellor on 30 January 1933, a warrant was ordered for the Rotters' arrest. Four people were prepared to capture and deport the Rotters in Liechtenstein for a variety of motives. Alfred Rotter was murdered by Nazis in 1933 after a hunt in the mountains of Liechtenstein. His brother Fritz died at the age of 51 in a prison in Colmar, Lucie the brothers' older sister died four years later. The cause of death of Fritz and Lucie is unknown. The older sister Ella and her husband Albert took their own lives abroad.

4 Göring, Hermann: *Und der Himmel hängt voller Geigen - Glanz und Zauber der Operette*, Lothar Blanvalet Verlag Berlin 1955, p. 149.

The Great Crash in the Theater des Westens

A Rotter-Stage from 1921 to 1933

by Thimo Butzmann

"Great, fantastic Berlin. City of bourgeoisie and city of big money. City of newspapers and city of theatres. City of industriousness and city of corruption. The Jew sits at Alexanderplatz, the Jew makes public opinion, the Jew makes the theatre, the Jew has the money, and the Jew owns the houses. He determines the character of this city monster. But above all the colourful hustle and bustle, the eternal goddess of war rises triumphantly as a symbol of the fact that this city was once German and will also one day become German... Film and stage are occupied by Jews, and the Negro dancer Josefine Baker in the asphalt press is celebrated as a new artistic revelation. The Rotters found their theatre company. The Jew Kortner makes in demonia. The State Theatre becomes an experimental field for the Bolshevik arts of Leopold Jessner. Jews everywhere you look! And theatre on the stages and in the parliaments." [5]

It is almost certain that the Rotters would have continued in their own way and survived without the advent of the Nazi dictatorship. They were a sitting duck for the National Socialists. In June 1933, only 0.77% of the population in Germany were Jews and 3.8% of them lived in Berlin.

5 Goebbels, Joseph: *Das erwachende Berlin*, Zentralverlag der NSDAP Munich 1934, p. 38, p. 85, p. 86.

Literaturhinweise / References:
Fritz und Alfred Rotter : Ein Leben zwischen Theaterglanz und Tod im Exil
Peter Kamber; Verlag: Henschel Verlag März 2020

100 Jahre Theater des Westens: 1896-1996
Propyläen 1996

Deutsches Bühnenjahrbuch; Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger; Berlin/Hamburg 1921 – 1934

Juden okkupiert, und die Negertänzerin Josefine Baker in der Asphaltpresse als neue künstlerische Offenbarung gefeiert. Die Rotters gründen ihren Theaterkonzern. Der Jude Kortner macht in Dämonie. Das Staatstheater wird ein Experimentierfeld für die bolschewistischen Künste des Leopold Jessner. Juden wohin man schaut! Und Theater auf den Bühnen und in den Parlamenten.“ [5]

Mit großer Sicherheit hätten die Rotters ohne das Aufkommen der Nazi-Diktatur auf Ihre Weise weiter gemacht und überlebt. Sie waren ein gefundenes Fressen für die Nationalsozialisten. Im Juni 1933 waren nur 0,77 % der Bevölkerung in Deutschland Juden und 3,8% davon lebten in Berlin.

5 Goebbels, Joseph: *Das erwachende Berlin*, Zentralverlag der NSDAP München 1934, S. 38, S. 85, S. 86.

Lizenz-Produktionen der Rotters im Theater des Westens
Licensed productions by the Rotters at the Theater des Westens

1927 Frasquita (Edith Schollwer und Hermann Jadlowker)
1928 Friederike (Käthe Dorsch und Richard Tauber)
1929 Marietta (Käthe Dorsch und Michael Bohnen)
1929 Hotel Stadt Lemberg (Carl Jöken, Ossi Oswalda und Käthe Dorsch)
1930 Land des Lächelns (Richard Tauber und Vera Schwarz)
1930 Paganini (Richard Tauber und Vera Schwarz)
1931 Schön ist die Welt
1931 Evangelimann (Richard Tauber)
1931 Victoria und ihr Husar (Rudi Schönwiese und Hilde Lampé)
1931 Das Dreimäderlhaus (Richard Tauber und Heidi Eisler)
1931 Der Vogelhändler (Tommy Branyi und Lotte Carole)
1932 Prinz Methusalem (Lizzi Waldmüller und Paul Morgan)
1932 Blume von Hawaii (Lori Leux und Kurt v. Ruffin)
1932 Paganini (Vera Schwarz und Eduard Lichtenstein)
1932 Förster-Christel (Eduard Lichtenstein und Hans Stüwe)
1932 Katharina (Erika Falgar und Hans Rehmann)
1932 Der brave Soldat Schwejk (Max Pallenberg und Ernst Morgan)

Der Autor ist ArchivBeauftragter des Theater des Westens.
The author is archivist at the Theater des Westens.





"Das Neue Leben"

Theater im Seglerheim in Berlin-Kladow in der Nachkriegszeit

von Pia Wessels

Ich habe Frau Gisela Jehnert (*1925, geb. Passauer) im Rahmen eines Praktikums in der „Christophorus Pflege“ in Kladow kennen gelernt. Im Gespräch haben wir festgestellt, dass wir beide dem Theater verbunden sind.

Sie, früher, auf der Bühne als Sängerin und Schaupielerin und ich, heute, hinter der Bühne als Bühnen und Kostümbildnerin. Unsere Gespräche über die Bühne und das Bühnenleben haben meine Neugierde geweckt und zu diesem Interview geführt.

Ich finde Frau Jehnerts Erlebnisse mit der Gruppe “Das Neue Leben“ sehr spannend.
Sie beschreibt eine Zeit des Vakuums, in dem die Kunst dem Leben sowohl einen Sinn vermittelt hat, als auch Unterhaltung und Ablenkung war.
Kunst war sicherlich Sublimation und Katalysator für alle Beteiligten, und hat für das Publikum ein wenig Normalität in völlig verworrenen Zeiten bedeutet.
Kurzum: Das Theater war lebenswichtig.

Da in der Nachkriegsgeschichte des Theaters zumeist nur von großen Bühnen die Rede ist, finde ich es umso wichtiger, über diesen kurzen und dennoch sehr bedeutenden Abschnitt des Berliner Theaterlebens nach 1945 zu berichten.

„Das Neue Leben“ hieß eine Theatergruppe, die sich 1945 direkt nach dem Krieg in Berlin-Kladow gegründet hatte.
Sie führte anfangs nur Schauspielstücke auf und wurde dann, mit dem Zuzug zweier Musiker aus Dresden, um die Operette erweitert.
Es spielte ein kleines Orchester, Profis und Laien traten gemeinsam in einem professionellen Rahmen auf.
Die Aufführungen wurden von der Presse wahrgenommen und Kritiken erschienen in der Zeitung.
Mit der wiedererlangten Möglichkeit, Berlin über die Dischinger Brücke zu erreichen, endete auch die Aufführungspraxis des „Neuen Lebens“.

Frau Jehnert war zu dieser Zeit 20 Jahre alt und hatte keine professionelle Theatererfahrung. Sie wurde an die Theaterarbeit herangeführt und ausgebildet.

Gisela Jehnert und Kollege / and a colleague





Gisela Jehnert

I met Mrs. Gisela Jehnert (*1925, née Passauer) during an internship at the "Christophorus Pflege" in Kladow. In conversation we found out that we are both connected to the theatre.

She, in the past, on stage as a singer and show actress and I, today, backstage as a set and costume designer. Our conversations about the stage and stage life piqued my curiosity and led to this interview.

I find Mrs. Jehnert's experiences with the group "Das Neue Leben" very exciting.
It describes a time of vacuum in which art both gave meaning to life and was entertainment and distraction.
Art has certainly been a sublimator and catalyst for all involved, and has meant a little normality for the audience in utterly confused times.
In short, the theater was vital.

Since in the post-war history of theatre there is usually only talk of large stages, I find it all the more important to report on this short but nevertheless very significant period of Berlin theatre life after 1945.

"Das Neue Leben" was the name of a theater group that was founded in Berlin-Kladow in 1945, directly after the war.
At the beginning it only performed plays and then, with the arrival of two musicians from Dresden, it expanded to include operetta.
A small orchestra played, professionals and amateurs performed together in a professional setting.
The performances were noticed by the press and reviews appeared in the newspaper.
With the regained possibility to reach Berlin via the Dischingen Bridge, the performance practice of the "New Life" also ended.

Ms. Jehnert was 20 years old at the time and had no professional theatre experience. She was introduced to theatre work and trained.

In the operettas she sang the title roles, which she shared with a colleague.

When was the "New Life" created and founded?
"Right after the war in 1945, that was the time when the Dischingen Bridge to Spandau was broken and you couldn't get to Berlin. There was no connection and you could only get to Berlin by steamer. That was the only connection to Spandau.
There was this little group formed that did various performances and that had been established in Kladow for a while.
Mr. Renz, actor and a brother of the founder of Zirkus Renz - lived in Kladow and as an impresario had always brought out the plays which we then performed.
He founded the theater club.
Later, Muttchen Kohl came along with the little band. That was a strange band - they almost played right...
Mrs. Kohl was a repetiteur at the Dresden Opera and her husband was the first clarinetist there. The two of them had moved away from Dresden after the war and had become
bought a little house in Kladow. Operettas were now played in addition to the plays. In addition, we had a small orchestra guild that played music there. That's how it started!
After the war it was a new beginning, especially for the young people.
Hence the title, "The New Life. "

How was the band staffed?
"The band consisted only of men who were "left over." Amateur musicians who were invited to play at the operettas.

Gisela Jehnert und Kollege in "Das ist die Liebe, die dumme Liebe"
Gisela Jehnert and a colleague in "This is Love, stupid Love"



In den Operetten sang sie die Titelpartien, die sie sich mit einer Kollegin teilte.

Wann ist das „Das Neue Leben“ entstanden und gegründet worden?
„Direkt nach dem Krieg 1945. Das war die Zeit, als die Dischinger Brücke nach Spandau kaputt war und man konnte nicht nach Berlin. Es gab keine Verbindung und man konnte nur mit dem Dampfer nach Berlin. Das war die einzige Verbindung, die es gab nach Spandau.
Da hatte sich diese kleine Gruppe gebildet, die verschiedene Aufführungen gemacht haben und das hatte sich schon eine Weile in Kladow etabliert.
Herr Renz, Schauspieler und ein Bruder des Gründers von Zirkus Renz - lebte in Kladow und hatte als Impressario immer die Theaterstücke hervorgeholt, die wir dann gespielt haben.
Er gründete den Theaterverein.
Später kam Muttchen Kohl dazu mit der kleinen Kapelle. Das war eine merkwürdige Kapelle - die spielte beinah richtig...
Frau Kohl war Repetitorin an der Dresdner Oper und ihr Mann war dort der erste Klarinettist. Die beiden waren nach dem Krieg weggezogen aus Dresden und hatten sich in Kladow ein Häuschen gekauft. Zu den Theaterstücken wurden nun Operetten gespielt. Dazu hatten wir noch eine kleine Orchestergilde, die dort Musik machten. So ging es los!
Nach dem Krieg war es ein Neubeginn, gerade für die jungen Leute.
Deswegen der Titel: „Das Neue Leben“."

Wie war denn die Kapelle besetzt?
"Die Kapelle bestand nur aus Männern, die „übriggeblieben“ waren. Hobbymusiker, die eingeladen wurden, bei den Operetten zu spielen.
Das klappte so einigermaßen, wenn man nicht so ganz genau hinhören wollte. Aber es hat einen wahnsinnigen Spaß gemacht.

Ludwig Thoma: "Moral" / "Morality"



Frau Kohl hat die kleine Kapelle dirigiert und ihr Mann hat die erste Klarinette gespielt.
Dann hat sie mit den einzelnen Sängern gearbeitet. Da war ein Schneidermeister dabei, der konnte sehr gut singen. Dann war da noch ein älterer Herr. Der fand immer, dass er opernreif singen konnte - den haben wir dann dazu geholt und Frau Kohl inszenierte dann die Operetten.
Wir kriegten alle noch nebenbei Gesangsunterricht bei ihr und das war natürlich für mich die Gelegenheit zum Gesangsunterricht zu gehen.

Haben Sie Frau Kohl angesprochen, Ihnen Gesangsunterricht zu geben?
„Nein, das hatte sie mir von sich aus angeboten. Der Schneidermeister hatte ja keinen Unterricht und brauchte das auch nicht, denn er hatte ja eine schöne Stimme.
Außer ihm gab es noch eine Darstellerin, ein etwas „älteres Mädchen", die hat Frau Kohl auch im Gesang unterrichtet.



"Soll ich, soll ich nicht - ach ja!!" / "Should I, shouldn't I - oh yes!"

"Sie brauchen meinen Grafentitel" / "You need my count title"



That worked out so to some extent, if you didn't want to listen so very closely. But it was a lot of fun.
Mrs. Kohl conducted the small band and her husband played the first clarinet.
Then she worked with the individual singers. There was a master tailor who could sing very well. Then there was an older gentleman. He always thought he could sing opera-ready - we then brought him in and Frau Kohl then staged the operettas.
We were all getting singing lessons from her on the side, and of course that was the opportunity for me to go to singing lessons.

Did you approach Mrs. Kohl about giving you voice lessons?
"No, she had offered that to me of her own accord. The master tailor had no lessons and didn't need them, because he had a beautiful voice.
Besides him, there was also a performer, a somewhat "older girl", who also taught Mrs. Kohl how to sing.
And then I joined in and now we had to take turns with the leads. My colleague was very careful to make sure the order was right."

How was the Kladow population informed that there was a new play?
"The people of Kladow and the people of Groß-Glienicke had no other possibility to have fun because of the destroyed bridge. So when we made an announcement that we were playing an operetta again, we drove through the streets from Kladow to Groß-Glienicke with a ladder wagon, which the farmer put at our disposal, together with a little horse.
On top was a big sign "The New Life".
We always went along and all stood on the wagon. Then we didn't just play at the sailor's home, but then we did concerts in the neighboring town and took side trips."

Can you still remember the pieces that were played?
"Yes, only to a few now, I'm afraid.
That was "My Sister and I", "The Beggar Student", "The Czardas Princess".
Mrs. Kohl arranged it very cleverly so that we could play it in an hour and a half, even though they were big pieces. So the audience didn't get restless."

What did the venue look like? Where did the audience sit?
"We had a very big hall (Im Seglerheim) with about 300 seats and it was filled to capacity every time, and we played three nights in a row, so all the Kladow people knew us."

Did the audience have to pay admission? Nobody had any money?
"Yes, we even had tickets that were given out. There was a very small entrance fee that had to be paid."

Was it played throughout the year?
"Yes, we played all year round. The hall could be heated a bit and only when it was really cold we didn't play.
Luckily we had a small coal supply. Because of that, the audience liked to come. But they

still always had to dress very warmly in winter with coats and blankets.
Still, the house was always full."

How long was the theatre played in the sailors' home?
""Das Neue Leben" stopped when the Dischingen Bridge was repaired, because the audience then went to Berlin. Our time was over then."

Was that a loss for you, not playing more?
"We were sad, but on the other hand my studies started again and I had my second baby. There wasn't much time left."

Who did the directing? After all, there were two branches served.
"For the operettas, Mrs. Kohl did the directing, usually with the help of Mr. Renz. For the plays, Mr. Renz had the direction.
Mr. Renz was always very demanding in his choice of pieces and Russian pieces were played with pleasure.
Later Mr. Renz, due to his cancer, had to give up directing and then only operettas were performed."

Where did the sheet music and libretto come from?
"There were still old notes from Mrs. Kohl and from Mr. Renz. We could work well with that."

There is always a long run-up before you go on stage. Where did you rehearse?
"At that time we rehearsed in the inn "Schütz" (now "Kladower Hof"). The inn still exists and the owner had played with us as a young girl. We didn't have a real rehearsal room there, but a small back room with a piano. My husband accompanied us because he could remember all the melodies."

How long was the rehearsal time for a play?
"We had four weeks to get a production on stage. Then, when we were supposed to go on stage so quickly, we were always a little unsure. It went too fast for us. But Mrs. Kohl always told us, you don't have to be afraid, if you get stuck, I'll help you right away."

Did you have stage fright when you had to go on stage?
"So a day before it was terrible. But once I was on stage, not at all. If I didn't know something, I just made up a lyric and added it - no matter whether it fit in or not.
When we did theater, you could always help yourself, too, if you knew what was going on and improvise the lines until you could remember."

Were you running the theater full-time or were you working at the time?
"Right after the war, my husband was in college and went there by steamboat and commuter rail.
I wanted to study medicine at that time, but the Humboldt University was not yet open.
I had helped clear the debris there and got hired specifically for the university through a company that cleared the debris. That got



Schauspiel im Seglerheim / Theatre in the sailor's home

Und dann kam ich dazu und nun mussten wir uns mit den Hauptrollen abwechseln. Meine Kollegin hat sehr darauf geachtet, dass die Reihenfolge richtig war.“

Wie wurde die Kladower Bevölkerung informiert, dass es ein neues Theaterstück gibt?
„Die Kladower und die Leute aus Groß-Glienicke hatten durch die zerstörte Brücke keine andere Möglichkeit, sich zu amüsieren.
Wenn wir also eine Ansage machten, dass wir wieder eine Operette spielen, dann fuhren wir mit einem Leiterwagen, den uns der Bauer zur Verfügung stellte, samt Pferdchen durch die Straßen von Kladow bis Groß-Glienicke.
Obendrauf war ein großes Schild „Das Neue Leben“.
Wir sind immer mitgefahren und standen alle auf dem Wagen. Wir haben dann nicht nur im Seglerheim gespielt, sondern haben dann noch Konzerte im Nachbarort gegeben und sind Abstecher gefahren.“

Können sie sich noch an die Stücke erinnern, die gespielt wurden?
„Ja, leider nur noch an ein paar.
Das war “Meine Schwester und ich“, „Der Bettelstudent“, „Die Czardasfürstin“.
Frau Kohl hat das sehr geschickt arrangiert, so dass wir das in anderthalb Stunden spielen konnten, obwohl es große Stücke waren. Damit die Zuschauer nicht unruhig wurden.“

Wie sah die Spielstätte aus? Wo saß das Publikum?
„Wir hatten einen sehr großen Saal (Im Seglerheim) mit ungefähr 300 Plätzen und der war bis auf den letzten Platz jedes Mal besetzt, und wir haben drei Abende hintereinander gespielt, so dass alle Kladower uns kannten.“

"Das Neue Leben"

Theater im Seglerheim in Berlin-Kladow in der Nachkriegszeit

von Pia Wessels

Musste das Publikum Eintritt zahlen? Niemand hatte ja Geld?
„Ja, wir hatten sogar Karten, die ausgegeben wurden. Es gab einen ganz kleinen Eintritt, der zu bezahlen war."

Wurde das ganze Jahr über gespielt?
„Ja, wir haben das ganze Jahr über gespielt. Der Saal konnte ein bisschen geheizt werden und nur wenn es ganz kalt war, haben wir nicht gespielt.
Zum Glück hatten wir einen kleinen Kohlevorrat. Dadurch kam das Publikum gerne. Aber sie mussten sich im Winter trotzdem immer sehr warm anziehen mit Mänteln und Decken.
Trotzdem war das Haus immer voll."

Wie lange ist denn insgesamt im Seglerheim Theater gespielt worden?
„„Das Neue Leben" hörte auf, als die Dischinger Brücke wieder repariert war, weil das Publikum dann nach Berlin ging. Unsere Zeit war dann vorbei."

War das für Sie ein Verlust, dass nicht mehr gespielt wurde?
„Wir waren schon traurig, aber auf der anderen Seite fing ja mein Studium wieder an und ich bekam mein zweites Baby. Da war nicht mehr so viel Zeit."

Wer hat denn die Regie gemacht? Es wurden ja zwei Sparten bedient.
„Für die Operetten hat Frau Kohl die Regie gemacht, meist mit Hilfe von Herrn Renz. Für das Schauspiel hatte Herr Renz die Regie.
Herr Renz war immer sehr anspruchsvoll in der Wahl seiner Stücke und es wurden gerne russische Stücke gespielt.
Später musste Herr Renz, aufgrund seiner Krebskrankheit, die Regie aufgeben und es wurden dann nur noch Operetten gespielt."

Wo kamen denn die Noten und das Libretto her?
„Es gab noch alte Noten von Frau Kohl und von Herrn Renz. Damit konnten wir gut arbeiten."

Es gibt ja immer einen langen Vorlauf, eh es auf die Bühne geht. Wo haben Sie geprobt?
„Wir haben damals im Gasthaus „Schütz" (jetzt „Kladower Hof") geprobt. Das Gasthaus gibt es immer noch und die Besitzerin hatte als junges Mädchen bei uns mitgespielt.
Wir hatten dort gar keinen richtigen Probenraum, sondern ein kleines Hinterzimmer mit Klavier. Mein Mann hat uns begleitet, weil der sich an alle Melodien erinnern konnte."

Wie lange war denn die Probenzeit für ein Stück?
„Wir hatten 4 Wochen Zeit, um eine Produktion auf die Bühne zu bringen. Wenn wir dann so schnell auf die Bühne gehen sollten, waren wir immer ein bisschen unsicher. Das ging uns dann zu schnell. Frau Kohl hat uns aber immer gesagt, ihr



Czardas im Seglerheim

Zum Wochenende wirbelte im Kladower Seglerheim zweimal die Kalmansche „Czardasfürstin" in Gesellschaft der Wiener und ungarischen Aristokratie und Halbwelt über die Bühne. Wolfgang Borkenhagen hält die Fäden des amüsanten Verwechslungsspiels bis zur happy-endlichen Doppelhochzeit in den Händen. Zwei reizende Mädchen, die mit Charme und erfreulich sicheren Stimmen dem Kladower Publikum zeigen, wie man auswärts liebt: Gisela Schenkel und Gisela Ganz. Es ist nicht einfach, mit bescheidenen Mitteln entsprechendes Theater zu machen. Der Volkskunstkreis „Neues Leben" in Kladow kann es. F-e

Kritik im *Spandauer Volksblatt* (ca.1946/47)

"**Czardas at the Sailors' Home**
At the weekend, Kalmann's "Czardasfürstin" whirled twice across the stage in the company of the Viennese and Hungarian aristocracy and demimonde. Wolfgang Borkenhagen holds the reins of the amusing game of mistaken identity in his hands until the happy-ending double wedding. Two lovely girls who show the Kladow audience how to love away from home with charm and delightfully confident voices: Gisela Schenkel and Gisela Ganz. It is not easy to make appropriate theatre with modest means. The folk art group "Neues Leben" in Kladow can."
Review in *Spandauer Volksblatt* (c.1946/47)

KostümEntwurf / costume design
"Czardasfürstin"



"The New Life"

Theatre in the sailors' home in Berlin-Kladow in the post-war period

by Pia Wessels



"Süsse, Süsse, Süsse" / "Sweety, Sweety, Sweety"

braucht keine Angst haben, wenn ihr stecken bleibt, helfe ich euch sofort.“

Hatten Sie Lampenfieber, wenn Sie auf die Bühne mussten?
„Also ein Tag vorher war es schrecklich. Aber sobald ich auf der Bühne stand, überhaupt nicht mehr. Wenn ich mal etwas nicht wusste, habe ich einfach einen Text erfunden und dazu gesetzt - egal, ob der reinpasste oder nicht.
Wenn wir Theater gespielt haben, da konnte man sich auch immer helfen, wenn man wusste, was los ist und den Text improvisieren, bis man sich wieder erinnern konnte.“

Haben Sie das Theater hauptberuflich betrieben oder haben Sie zu der Zeit gearbeitet?
„Direkt nach dem Krieg war mein Mann auf der Hochschule und ist mit dem Dampfer und der S-Bahn dort hingefahren.
Ich wollte Medizin studieren zu dieser Zeit, aber die Humboldt Uni war noch nicht geöffnet.
Ich hatte dort die Trümmer mit beseitigt und habe mich über eine Firma, die die Trümmer beseitigt hat, speziell für die Universität anstellen lassen. Dadurch wurde ich sofort zum Studium zugelassen, sonst hätte ich ein paar Jahre warten müssen.“

Gab es Rezensionen der Stücke? Es war ja eine Zeit, in der es keine normalen Abläufe gab, so sicherlich auch nicht Premieren mit Kritikern?
„Doch, das „Spandauer Volksblatt“ hat über die Premieren berichtet. Die „Berliner Zeitung“ gab es da, glaube ich, noch nicht.“

Eine Theateraufführung lebt ja von den Darstellern, der Dekoration und den Kostümen.
In einer Zeit, wo es nichts gab, war es sicherlich sehr schwierig, eine professionelle Aufführung auf die Bühne zu stellen. Daher gibt es von mir viele Fragen zur Organisation hinter der Bühne.

Woher kamen die Kostüme?
„Wir mussten uns alles zusammensuchen und improvisieren. Zu meinem Glück fand ich auf einem Dachboden alte, seidige Stoffflicken. Daraus habe ich mir ein Abendkleid genäht und habe dann schwarze Bänder, die ich auch noch gefunden hatte, als Streifen über den Rock genäht, so dass der Rock ein großes Muster hatte. Genäht auf einer alten Nähmaschine, die wir zufällig ergattert hatten.
Das war meine Bühnenkleidung - sehr chic, aber man durfte nur nicht näher hinsehen, woraus sie entstanden ist. Ich wurden immer gefragt, woher ich die tollen Kleider hatte. Alles war selber entworfen und selber angefertigt mit viel Fantasie.

me admitted to college right away, otherwise I would have had to wait a few years."

Were there reviews of the plays? After all, it was a time when there were no normal routines, so certainly not premieres with critics?
"The "Spandauer Volksblatt" reported about the premieres. The "Berliner Zeitung" didn't exist then, I think."

A theatre performance lives from the actors, the decoration and the costumes.
At a time when there was nothing, it was certainly very difficult to put a professional performance on stage. Therefore, there are many questions from me about the organization backstage.

Where did the costumes come from?
"We had to gather everything together and improvise. Luckily for me, I found some old silky fabric patches in an attic. I sewed myself an evening dress out of that, and then used black ribbons I'd also found as
Stripe sewn over the skirt so that the skirt had a large pattern. Sewed on an old sewing machine that we had gotten hold of by chance.
That was my stage clothes - very chic, but you just weren't allowed to look closer at what

"Das Neue Leben"
Theater im Seglerheim in Berlin-Kladow in der Nachkriegszeit
von Pia Wessels


Schauspiel im Seglerheim / Theatre in the sailor's home

Der Schneidermeister mit der schönen Stimme hat für die anderen Darsteller die Kostüme gefertigt, so dass alle ein Kostüm hatten und eingekleidet waren.“

Wer hat das Bühnenbild entworfen?
„Die Bühnenbilder hat mein späterer Mann entworfen und gebaut.
Der konnte gut malen und hatte sich bereit erklärt, die Dekoration zu malen.“

Hat er sich die Entwürfe selbst überlegt oder in Absprache mit der Regie?
„Die Regisseurin und er haben das gemeinsam abgesprochen, die Vorschläge kamen aber meist von ihm, wie man eine Operette am besten dekoriert.
Die Kulissen konnte man immer wieder verwenden und verstellen für andere Stücke.


Schlussapplaus "Moral" / final curtain "Morality"

they were made of. I was always asked where I got the great clothes.
Everything was self-designed and self-made with a lot of imagination.
The master tailor with the beautiful voice made the costumes for the other performers, so everyone had a costume and was dressed."

Who designed the set?
"The sets were designed and built by my later husband.
He was good at painting and had agreed to paint the decorations."

Did he come up with the designs himself or in consultation with the director?
"The director and he discussed it together, but the suggestions mostly came from him about how best to decorate an operetta.
The backdrops could always be reused and adjusted for other pieces.
Fortunately, the band, which had already given concerts, had lighting stands of their own that they always took with them. So there was already something there."

It must have been difficult to get paint and working materials?
"Yes, you had to organize yourself here, too.
There were some painting businesses in Kladow that gave away brushes and paint.
They saw a performance for it and when we then came and asked, they gave us material."

That was an intense time back then. Is there anything from your time in the theater that you still benefit from today?
"Of course, one has a preference to orient oneself to what is being played today. But that has become very foreign to me, what is shown nowadays. However, the passion for music and theatre has remained."

Did you still have contact with Mrs. Kohl beyond the end of "New Life"?
"After all, I still had singing lessons after the end of "New Life".
Later we moved to Southern Germany and the contact broke off.
I continued to practice my singing and we bought a piano. My husband had a very good ear and knew all the operetta melodies by heart and then accompanied me. So I continued to sing for a while."

Would you say that your time in the theatre has shaped you?
"Oh yeah. That was one section that got us over the worst of it. There was nothing but rubble and nothing left of the old world. We were faced with a huge pile of rubble and didn't know what to do next.
It was a time almost like today, when you're a young person and you don't really know where you're going."

Mrs. Jehnert, thank you very much for taking the time to give me an insight into the world of theatre at that time.
The conversation was recorded on March 16, 2021.

Zum Glück hatte die Kapelle, die schon Konzerte gegeben hat, selber Beleuchtungsstative, die sie immer mitgenommen haben. Da war also schon etwas da.“

Es war bestimmt schwierig an Farbe und an Arbeitsmaterial zu kommen?
„Ja, auch hier musste man sich organisieren. Es gab einige Malereibetriebe in Kladow, die Pinsel und Farbe abgegeben haben. Die haben dafür eine Aufführung gesehen und wenn wir dann kamen und gefragt haben, haben sie uns Material abgegeben.“

Das war ja eine intensive Zeit damals. Gibt es noch etwas aus der Theaterzeit von dem Sie heute noch profitieren?
„Natürlich hat man eine Vorliebe sich zu orientieren, was heute gespielt wird. Aber das ist mir sehr fremd geworden, was heutzutage gezeigt wird. Die Leidenschaft für die Musik und das Theater ist jedoch geblieben.“

Hatten Sie noch Kontakt zu Frau Kohl über das Ende des „Neuen Lebens“ hinaus?
„Ich hatte ja noch Gesangsstunden nach dem Ende des „Neuen Leben“.
Später sind wir dann nach Süddeutschland gezogen und der Kontakt ist abgebrochen.
Ich habe meine Gesangsübungen weiter praktiziert und wir haben uns ein Klavier angeschafft. Mein Mann hatte ein sehr gutes Gehör und konnte die ganzen Operettenmelodien auswendig und hat mich dann begleitet. So habe ich noch eine Weile gesungen.“

Würden Sie sagen, dass Sie die Zeit im Theater geprägt hat?
„Oh ja. Das war ein Abschnitt, der uns über die schlimmste Zeit hinübergeholfen hat. Es gab nur noch Trümmer und nichts mehr war von der alten Welt vorhanden. Wir standen vor einem riesigen Trümmerhaufen und wussten nicht, wie es weitergeht.
Es war eine Zeit beinahe wie heute, wo man als junger Mensch nicht so richtig weiß, wo es hingeht.“

Frau Jehnert, herzlichen Dank, dass Sie sich Zeit genommen haben und mir einen Einblick in die damalige Theaterwelt ermöglicht haben.

Das Geprӓch wurde am 16.März 2021aufgezeichnet.

Die Autorin ist in Berlin aufgewachsen.
Nach dem Abitur absolvierte sie eine Schneiderlehre in Berlin und studierte anschließend Modedesign und Kostümbild; ihren „Master of Arts“ in Bühnenbild machte sie an der TU-Berlin. Sie assistierte u. a. bei Reinhard von der Thannen, Peter Schubert und Hans-Joachim Schliecker.
Am Landestheater Detmold war sie künstlerische Leiterin der Kostümabteilung und Gast- Dozentin im Masterstudiengang„Bühnenbild-Szenischer Raum“ der TU- Berlin.
Parallel zu ihrer Theaterarbeit ist sie als freie Künstlerin für Textile Kunst tätig und stellt zu diesem Thema Kunstobjekte in Museen und Galerien aus.
Für ihr Studium der „Kunsttherapie“ hat sie im Rahmen eines Praktikums dieses Interview geführt.

The author grew up in Berlin.
After graduating from high school, she completed an apprenticeship as a tailor in Berlin and then studied fashion design and costume design.
She then studied fashion design and costume design; she completed her Master of Arts in stage design at the TU Berlin. She assisted Reinhard von der Thannen, Peter Schubert and Hans-Joachim Schliecker, among others.
and Hans-Joachim Schliecker.
At the Landestheater Detmold she was artistic director of the costume department and guest lecturer in the master's programme "Stage Design-Scenic Space" at the TU Berlin.
Parallel to her theatre work, she is active as a freelance artist for textile art and exhibits art objects on this subject in museums and galleries.
For her studies in "Art Therapy" she did this interview as part of an internship.

Natalie Harders "Bewegte Welten"

Bilder, Bücher, Marionetten im PuppenTheater-Museum Berlin

von Natalie Harder

Anlässlich meiner Ausstellung im Puppentheater-Museum Berlin, zu der ich im Oktober 2020 eingeladen wurde, ergaben sich lebhafte Fragen: wie kam ich denn zum Marionettenspiel? Die Ausstellung im Galerieumlauf des Museums zeigt einen Querschnitt durch mein Lebenswerk aus etwa 55 Jahren. Die Planung und prächtige Gestaltung verdanke ich dem Leiter des Museums, Uwe Framenau, seiner Mitarbeiterin Elke Bremer und dem Team des Hauses.

Die Wurzeln künstlerischen Schaffens liegen ja zumeist in der Kindheit. Ich wuchs in einem evangelischen Pfarrhaus in Fehrbellin in der Mark auf, wo mein Vater damals Pfarrer war. Er bevorzugte mich gegenüber fünf Geschwistern in der Meinung, ich hätte Fantasie und die Gabe zum Malen. Nach 1945 fand er in den Trümmern Berlins einen Tuschkasten mit auswechselbaren Farbkästchen für mich. Ein großes Geschenk für die 11-Jährige. Den Kasten habe ich noch heute.

Meine Mutter, aus Berlin-Moabit stammend, liebte leidenschaftlich das Theater. Zu meines Vaters Geburtstag wurde jährlich ein Stück aufgeführt. So spielte ich einmal *„Die Gouvernante“* von Theodor Körner mit 11 Jahren. Die Alte schwelgte in Erinnerung an ihre *„Freier, die im apfelgrünen Frack zu meinen Füßen lagen.“* Ich lernte leicht, verstand aber kein einziges Wort von dem, was ich sagte. Dennoch hatte ich viel Erfolg.
Auch liebten wir Kinder Scharaden und stumme Darstellungen von Personen auf Bildern, die man dann erraten musste.

Ich tanzte aber auch schon früh sehr gern, improvisierte, dazu singend, und hatte auf der großen Pfarrgartenwiese schon eine kleine „Fangemeinde“ von Kindern um mich. Ich drängte nach Kindertanzgruppen und stand mit 10 Jahren schon auf der Bühne unseres kleinen Städtchens, auf der ich mich zu Hause fühlte. Die Bühne hatte nur zwei Kulissen für alle Stücke: ein Wirtshaus oder eine Landschaft, was gerade passte. Diese Kulissen begeisterten mich.

In meiner Oberschulzeit in West-Berlin ermutigte mich meine Deutschlehrerin zum Schreiben. Meine Prosa und Gedichte



Die „Blaue Perle“ bei der Probenarbeit, 1993. Aufbau des Olymp „Amor und Psyche“
The „Blaue Perle“ during rehearsals, 1993. Construction of the Olympus „Amor und Psyche“.
V. l. n. r. / left to right: J. Wilk, N. Harder, P. Klapperbein, I. Töbermann, R. M. Döhler.
Photo: P. Klapperbein.

On the occasion of my exhibition at the Puppentheater-Museum Berlin, to which I was invited in October 2020, lively questions arose: how did I get into puppetry? The exhibition in the museum's gallery circuit shows a cross-section of my life's work spanning some 55 years. I owe the planning and splendid design to the director of the museum, Uwe Framenau, his assistant Elke Bremer and team.

The roots of artistic creation usually lie in childhood. I grew up in a Protestant vicarage in Fehrbellin in the Mark, where my father was a vicar at the time. He favoured me over five siblings appreciative of my imagination and gifts for painting.
After 1945, in the ruins of Berlin, he found an ink box with replaceable interchangeable colour boxes for me. A great gift for the 11-year-old. I still have the box today.

My mother, who came from Berlin-Moabit, was passionate about theatre. For my father's birthday, a play was performed every year, so I once played *"The Governess"* by Theodor Körner when I was eleven. This old lady reminisced about her "suitors who lay at my feet in apple-green tailcoats." I learned easily, although I didn't understand a single word of what I said. Nevertheless, I had a lot of success. We children also loved charades and silent representations of people in pictures, which you then had to guess.

But I also liked to dance very early on, improvising, singing along to it, and already had a small "fan community" of children around me on the large parish garden lawn. I was keen on children's dance groups and at the age of 10 I was already on stage in our little town, where I felt at home. The stage had only two painted flat backdrops for all the

Pictures, Books, Marionettes at the PuppenTheater-Museum Berlin

by Natalie Harder



Natalie Harder in ihrem Friedenauer Atelier, 1975. / Natalie Harder in her Friedenau studio, 1975.
Photo: Irene Sieben.

plays: an inn or a landscape, whatever suited. These sets inspired me.

In my secondary school years in West Berlin, my German teacher encouraged me to write. My prose and poems, however, have always remained only aa summary of everything I experienced.

Towards the end of my studies of free painting with Prof. Alexander Camaro I took up dancing again. I studied with the old Mary Wigman, who had fled from Dresden and opened a studio in Berlin. With one of her main teachers, Til Thiele, I completed a teaching degree in dance, mime and gymnastics and taught these subjects at the adult education centre Berlin for several years. The pantomime later became the trigger for the puppets. Yet, in pantomime I could not realise important ideas. I could not fly, lift both legs at the same time without falling down. The little puppets could do all that.

In 1972 I sat in the total chaos of my Friedenau studio. It was in the attic, where I was supposed to get an extra room. It was impossible to paint. I was desperate. Then a dance colleague who had played marionettes in the Göttingen *"Klappe"* visited me. She brought a basic control bar for puppets and asked me if I would like to build a marionette. With a drawing pin, she attached a light fabric to my wooden egg. This was the head. She tied two strings to the fabric. These were the arms. With three threads I made the very first doll, a "little princess". Shortly afterwards I built the "Cork Man" out of corks I had found on the beach of the North Sea. In a short time eight figures that danced to music chosen according to the material used. The programme was called "Fantasy on Threads" and kept the title for many years, enriched with ever new numbers. At that time, the bulky waste in Berlin-Friedenau contributed to this.

blieben aber in meinem Leben immer nur eine ordnende Zusammenfassung alles Erlebten.

Gegen Ende meines Studiums der Freien Malerei bei Prof. Alexander Camaro nahm ich das Tanzen wieder auf. Ich studierte bei der alten Mary Wigman, die von Dresden geflohen, in Berlin ein Studio aufmachte. Bei einer ihrer Hauptlehrkräfte, Til Thiele, schloss ich ein pädagogisches Studium für Tanz, Pantomime und Gymnastik ab und unterrichtete diese Gebiete an der VHS Berlin mehrere Jahre.

Die Pantomime wurde später Auslöser für die Marionetten. In der Pantomime konnte ich meine Ideen nicht verwirklichen. Ich konnte ja nicht fliegen, beide Beine zugleich hochheben, ohne hinzufallen. All das konnten die kleinen Marionetten.



„Der Korkenmann". Entwurfsskizze.
„The Cork Man". Sketch
N. Harder, 1975.

1972 saß ich im totalen Bau-Chaos meines Friedenauer Ateliers. Es lag auf dem Dachboden, wo ich ein Zimmer dazu bekommen sollte. Unmöglich zu malen. Ich war verzweifelt. Da besuchte mich eine Tanzkollegin, die in der Göttinger „*Klapppe*" Marionetten gespielt hatte. Sie brachte ein Grundkreuz für Puppen mit und fragte, ob ich nicht eine Marionette bauen wolle. Mit einer Reißzwecke heftete sie einen leichten Stoff an mein hölzernes Stopfei. Das war der Kopf. An den Stoff band sie zwei Fäden. Das waren die Arme. Mit drei Fäden entstand die allererste Puppe, ein „Prinzesschen". Kurz danach baute ich den „Korkenmann" aus Korken, die ich an der Nordsee gefunden hatte. In Kürze entstanden acht Figuren, die dem verwendeten Material entsprechend nach Musik tanzten. Das Programm hieß „Fantasie an Fäden" und behielt den Titel über viele Jahre, mit immer neuen Nummern bereichert. Dazu trug damals die

Natalie Harders "Bewegte Welten"

Bilder, Bücher, Marionetten im PuppenTheater-Museum Berlin

von Natalie Harder

Aktion Sperrmüll in Berlin – Friedenau bei. Ich holte Abfälle von der Straße, machte sie zu Figuren, von denen ein Teil in der Ausstellung zu sehen sind.
Mit den ersten acht Figuren hatten wir eine Aufführung im Atelier gemacht. Zwei Schauspielerinnen, die Tanzkollegin und ich. Da es zu der Zeit in West-Berlin noch kein Marionettentheater gab, war unser Spiel und ein Foto vom „Korkenmann" sofort in der Zeitung.

Nach und nach kamen andere Spieler hinzu. Es entstand eine feste Truppe mit Laienspielern, die 18 Jahre mit mir arbeiteten und zu Profis wurden. Wir nannten unser Theater nun „*Die blaue Perle*". Ein Foto an der Skizzenwand im Museum zeigt die Spieler. Sie hatten andere Berufe. Wir probten die Wochenenden durch. Ich blieb die alleinige Bauerin der Figuren, spielte aber auch mit. Freunde drängten, wir sollten doch mal etwas Zusammenhängendes machen. Nach der Satire „*Künstlers Erdenwallen*" entstand plötzlich „*Ein Tagelied*". Aus meiner Neigung zum Mittelalter mit seinen Kostümen für Ritter und Edelfrauen erwuchs die Idee für „*Parzival*" nach Eschenbach. In der großen Heidelberger Liederhandschrift fand ich alles, was ich brauchte. Ich wurde mit dem „heiligen" Exemplar in der Akademie der Künste Berlin-West eingeschlossen. (Es gab nur 3 Bücher in Deutschland), wo ich in einem Tag alles abmalte für Puppenkostüme. Dann aber gab ich das Projekt auf, da ich das dicke Originalbuch in Mittelhochdeutsch nicht lesen konnte.

Zum unerwarteten Glück lernte ich den Schriftsteller und Germanisten Hartmut Heinze kennen, der übersetzte, und wir wählten Stationen aus. Neben mittelalterlichen Musiken schuf die Musikerin Charlotte Krutina Klanggewebe. Die Textbücher



„Recht Mitten Hindurch"
Plakat / Poster, 1980.



„Recht Mitten Hindurch"
Parzival begegnet zum ersten Male Rittern. / Parzival meets knights for the first time. Photo: F. Roland-Beeneken, 1979.

I took rubbish from the street and turned it into figures, some of which can be seen in the exhibition. With the first eight figures we did a performance in the studio. Two actresses, the dance colleague and me. Since there was no puppet theatre in West Berlin at the time, our play and a photo of the "Cork Man" were immediately in the newspaper.

Little by little, other players joined us. A permanent troupe of amateur actors emerged, who worked with me for 18 years and became professionals. We now called our theatre *"The Blue Pearl"*. A photo on the sketch wall in the museum shows the players. They all worked in other professions. We rehearsed through the weekends. I remained the sole puppetmaker of the company, but I also played along wit the others. Friends urged us to finally do something coherent. After the satire *"Künstlers Erdenwallen"*, *"Ein Tagelied"* suddenly came into being. My affinity for the Middle Ages with its costumes for knights and noblewomen gave rise to the idea for *"Parzival"* after Eschenbach. In the great illuminated Heidelberg manuscript I found everything I needed. I was presented with a "sacred" copy and locked up in the Akademie der Künste Berlin-West. (There were only 3 copies in Germany), where I painted everything in one day for puppet costumes. But then I gave up the project because I could not read the thick original book in Middle High German.

Fortunately, I met the writer and Germanist Hartmut Heinze, who translated it, and we chose stations. In addition to medieval music the musician Charlotte Krutina created sound fabrics. We now wrote the textbooks ourselves. In 1979 the premiere was a success, invitations followed, among others to the Akademie der Künste, Künstlerhaus Bethanien Berlin. We continued to give guest performances with the dance numbers until *"Amor and Psyche"* after Apuleius was created in 1993. The Greek

Natalie Harders " Worlds in Motion"

Pictures, Books, Marionettes at the PuppenTheater-Museum Berlin

by Natalie Harder



N. Harder spielt „*Die Ameisen*“, 1978.
N. Harder plays „*The Ants*“, 1978.



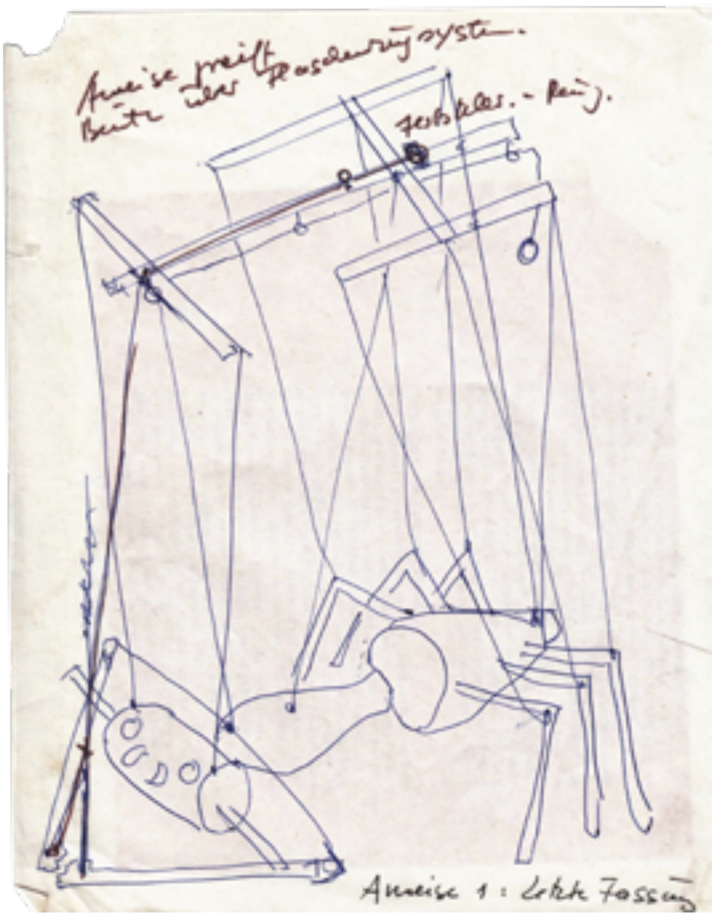
„*Mime & Marionette*“
Photo: F. Roland-Beeneken, 1970er Jahre.

myths and also fairy tales fired my imagination. The musicians Bernadette Böll and Albrecht Barth created all the music.

The troupe's playing came to an abrupt end after the fall of the Berlin Wall. A new era dawned. We were no longer in demand. Solo tours brought me to West and South Germany.

In 2014, I decided to donate the large pieces to the association of the Puppet Theatre Museum Berlin as a donation. There I got to know Uwe Framenau, with whom I worked on "*Orpheus and Eurydice*", based on the opera by Chr. He found two professional puppeteers, Mirjam Schollmeyer and Arne v. Dorsten, who brought the old myth to life. The first performance was straged in 2018 at the Puppentheater-Museum.

Since I could no longer lead some of the complicated contol bars for puppet groups on my own, one day I



Konstruktionsskizze für „*Die Ameisen*“, N. Harder, 1978.
Construction sketch for „*The Ants*“, N. Harder, 1978.

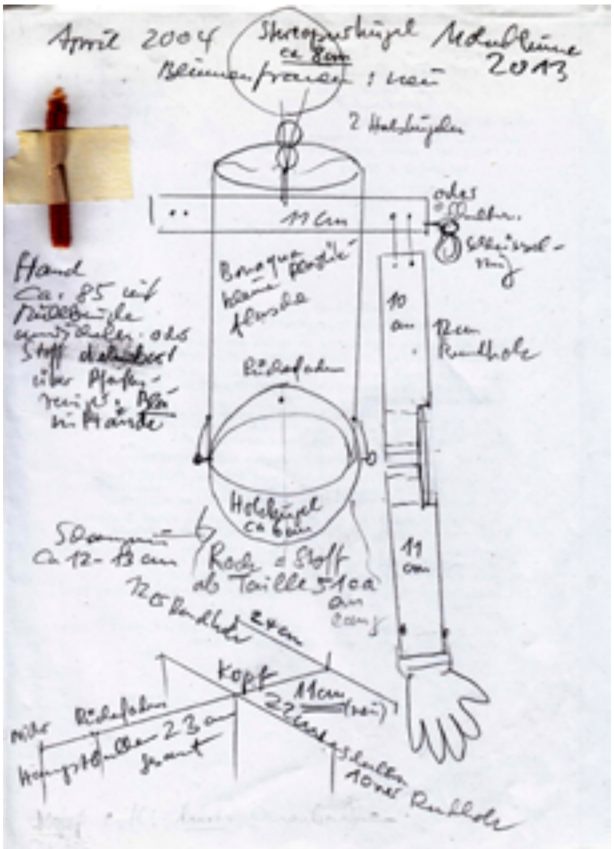
erstellten wir nun selbst. 1979 wurde die Uraufführung ein Erfolg, es folgten Einladungen, u. a. in die Akademie der Künste, Künstlerhaus Bethanien Berlin. Wir gastierten weiter mit den Tanznummern bis 1993 „*Amor und Psyche*“ nach Apuleius entstanden war. Die griechischen Mythen und auch Märchen beflügelten meine Fantasie. Die Musiker Bernadette Böll und Albrecht Barth erstellten die gesamte Musik.

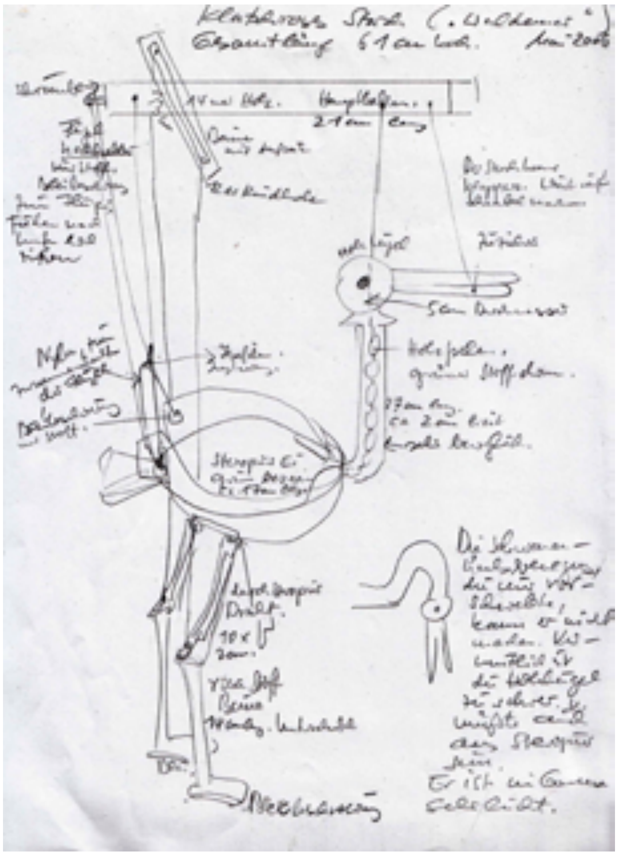
Das Spiel der Truppe fand ein jähes Ende nach der Wende. Eine neue Zeit brach an. Wir waren nicht mehr

Natalie Harders "Bewegte Welten"

Bilder, Bücher, Marionetten im PuppenTheater-Museum Berlin

von Natalie Harder





Aus N. Harders Skizzenbüchern. / From N. Harder's sketchbooks.

gefragt. Solotourneen brachten mich nach West- und Süddeutschland.

2014 entschloss ich mich, die großen Stücke, dem Verein des Puppentheater-Museums Berlin als Schenkung zu übergeben. Dort lernte ich Uwe Framenau kennen, mit dem ich *„Orpheus und Eurydike"* nach der Oper von Chr. W. Gluck erarbeitete. Er fand zwei ausgebildete Puppenspieler, Mirjam Schollmeyer und Arne v. Dorsten, die die alte Mythen zum Leben erweckten. Die Uraufführung war 2018 im Museum.

Da ich manche Gruppenkreuze nicht mehr allein führen konnte, kettelte ich sie eines Tages vom Puppenkreuz ab. Als sie zu Boden fielen sah ich Gestalten. Ich montierte sie auf eine Leinwand. So entstehen bis heute die Stoffbilder. Nach wie vor sind Zeichnungen zu Marionetten und Werkskizzen Vorläufer der Marionetten.

Im neu eingerichteten kleinen „Cafe" des Museums hängt noch eine große Papierarbeit von mir: *„Gaia tanzt"*. Neben der Erdfrau konnten wir dort den Dokumentarfilm *„Parzival"* von Hermann Harder erstellt, zeigen.[1]

detached them from the puppet control. As they fell to the ground I saw figures. I mounted them on a canvas. This is how the fabric pictures are created until today. Drawings of marionettes and work sketches are precursors of the marionettes.

In the newly furnished little "Cafe" of the museum there still hangs a large paperwork of mine: *"Gaia dances"*. In addition to this Earth Woman, we were able to show the documentary film *"Parzival"* by Hermann Harder there.[1]



Ausstellungsplakat / Exhibition poster
„Natalie Harder- Bewegte Welten"
Graphic: U. Framenau.
Photo: Reinhold Harder, 1966.

1 Der Beitrag entstand im Zusammenhang mit einer Ausstellung vom 17.10.2020 bis 17.11.2021 im Puppentheater-Museum Berlin.
This article was written in connection with an exhibition from 17.10.2020 to 17.11.2021 at the Puppentheater-Museum Berlin.

Natalie Harders " Worlds in Motion"

Pictures, Books, Marionettes at the PuppenTheater-Museum Berlin

by Natalie Harder

Natalie Harder, born in Fehrbellin in 1934 and still an active artist today, has created a diverse body of work in painting, poetry, prose, puppetry and figure making. Inspired by modern dance and pantomime, she has created magical worlds for the marionette theatre „Die blaue Perle“ and also for solo productions since 1972. Her work ranges from collages of poetic or satirical content to full-length pieces based on fairy tales and myths. In chalk drawings, oil paintings, fabric paintings and collages, Natalie Harder's cosmos reveals itself to the viewer. In her paintings, a selection of which is shown with a focus on the last ten years of her creative work, she mainly thematises motifs from ancient myths, which she herself calls „inner pictures“, and gives expression to man's longing for his archaic origins.

Natalie Harder, geboren 1934 in Fehrbellin und bis heute aktive Künstlerin, hat ein vielfältiges Werk in den Bereichen Malerei, Lyrik, Prosa, Marionettenspiel und Figurenbau geschaffen. Inspiriert von modernem Tanz und Pantomime kreierte sie seit 1972 für das Marionettentheater „Die blaue Perle“ und auch für Soloproduktionen zauberhafte Welten. Über Collagen poetischen oder satirischen Inhalts bis zu abendfüllenden Stücken aus Märchen und Mythen erstreckt sich ihr Werk. In Kreidezeichnungen, Ölbildern, Stoffbildern und Collagen erschließt sich der Kosmos Natalie Harders dem Betrachter. In ihrer Malerei, von der ein Ausschnitt mit Schwerpunkt auf den letzten zehn Jahren ihres Schaffens gezeigt wird, thematisiert sie vorwiegend Motive aus antiken Mythen, die sie selbst als „Innenbilder“ bezeichnet, und verleiht der Sehnsucht des Menschen nach seinem archaischen Ursprung Ausdruck.

Our House

The Puppet Theatre Museum Berlin has been offering continuously changing exhibitions of historical theatre figures since 1995, based on the collecting activities of the museum's founder, Nikolaus Hein. Since his death in 2018, the association running the museum has initiated extensive changes under new management. The museum now offers not only historical exhibits, but also parallel exhibitions by contemporary artists of puppet theatre in a newly expanded galery. Natalie Harder opened this exhibition series with her work. She has been associated with the museum and its founder for decades and bequeathed large parts of her marionettes to the Puppentheater-Museum e.V. in 2018. In the same year, under the direction of Uwe Framenau, she staged the world premiere of the opera „Orpheus and Eurydice“ by C. W. Gluck as a puppet show at the Puppentheater-Museum Berlin. Since then, the theatre's programme has been expanded to include an adult audience.

Unser Haus

Das Puppentheater-Museum Berlin bietet seit 1995 kontinuierlich wechselnde Ausstellungen historischer Theaterfiguren, basierend auf der Sammeltätigkeit des Gründers des Museums, Nikolaus Hein. Seit dessen Tod 2018 hat der das Museum betreibende Verein unter neuer Leitung umfassende Veränderungen auf den Weg gebracht. Das Museum bietet nun, über Historisches hinaus, parallel Ausstellungen zeitgenössischer Künstler:innen des Figurentheaters auf nun erweiterter Fläche. Natalie Harder eröffnete mit ihrem Werk diese Ausstellungsreihe. Sie ist dem Museum und dessen Gründer jahrzehntelang verbunden und vermachte 2018 dem Puppentheater-Museum e.V. große Teile ihrer Marionetten. Im selben Jahr inszenierte sie unter der Regie von Uwe Framenau die Weltpremiere der Oper „Orpheus und Eurydike“ von C. W. Gluck als Puppenspiel im Puppentheater-Museum Berlin. Seither wird der Spielbetrieb im Haus um ein auf ein erwachsenes Publikum zielendes Programmangebot erweitert.

Puppentheater-Museum Berlin
Karl-Marx-Straße 135
12043 Berlin
(U7 Karl-Marx-Straße)

ÖffnungsZeiten / opening times
für Besucher ohne Anmeldung / regular visitors
Dienstag - Sonntag / tue - sun 14-18h

für Besucher und Gruppen mit Anmeldung
visitors and groups with registration
Dienstag - Sonntag / tue - sun 10-14 Uhr
Tel. / phone: +49 (0)30-98378131
oder / or
info@puppentheater-museum.de

Eintritt pro Person / entrance fee pp € 6,-

www.puppentheater-museum.de
www.facebook.com/Puppentheater-Museum-Berlin

Expert of Theatre

by Bob Foreman



PETER CLARK DEAD; EXPERT OF THEATRE

Noted Technician, Inventor of Orchestra Elevator and Other Devices, Was 56.

DESIGNER OF MUSIC HALL

Planned Radio City Theatres, NBC Studios and Setting of 'Romance of People.'

Peter Clark, one of the world's leading practitioners of the art of stage design, inventor of the orchestra elevator and of other revolutionary stage devices, died on Sunday afternoon at his Summer home in Fairfield, Conn., after an illness of nine months. Mr. Clark's Winter residence was at Great Neck, L. I. He was 56 years old.

PETER CLARK.

New York Times 8/21/1934



CLARK, DESIGNER IN THEATRE, DIES

Creator of Stage Equipment at Radio City Succumbs to Long Illness.

Peter Clark, scenic designer, inventor of the orchestra elevator and self-enlarging moving picture screen and creator of the immense and novel stage equipment at Radio City's two theatres, died yesterday at his summer home in Fairfield, Conn., his family announced today. Mr. Clark, founder and president of Peter Clark, Inc., stage designers, 34 W. 30th St., had been ill for nine months.

He was 56, having been born in New York City on March 19, 1878. He attended public schools, worked in the iron works of his father, Joseph Clark, and was graduated from the evening mechanical engi-

NY World-Telegram 8/22/1934



Peter Clark, 56, Theater Stage Builder, Dead

Technician Created Frameworks for Carroll, Harris and Ziegfeld Productions

Invented Hydraulic Lift

Music Hall in Radio City Held His Masterpiece

Special to the Herald Tribune

FAIRFIELD, Conn., Aug. 20.—Peter Clark, president and founder of Peter Clark, Inc., stage builders, of 534 West

NY Trib 8/22/1934

"Peter Clark left a greater impression on the modern stage than perhaps any other designer of his time," wrote the *New York Times*, in his obit. Headlines credited Peter Clark as inventor of the orchestra elevator, the hydraulic stage lift, and the stage at the two-year-old Radio City Music Hall, which was hailed as his masterpiece.

"Installation by Peter Clark's was a hallmark," continued *Variety*, and any Clark house could be spotted by his omnipresent Cut Rope sign, his elevator pushbutton, and his index strip plaque, below left to right.

„Peter Clark hinterließ einen größeren Eindruck auf der modernen Bühne als vielleicht jeder andere Designer seiner Zeit", schrieb die *New York Times* in seinem Nachruf. In den Schlagzeilen wurde Peter Clark als Erfinder des Orchesteraufzugs, des hydraulischen Bühnenlifts und der Bühne der zwei Jahre alten Radio City Music Hall bezeichnet, die als sein Meisterwerk gefeiert wurde.

„Die Installation von Peter Clark war ein Markenzeichen", so *Variety* weiter, und jedes Clark-Haus war an seinem allgegenwärtigen Cut Rope-Schild, seinem Aufzugsknopf und seiner Indexstreifen-Plakette zu erkennen, unten von links nach rechts.



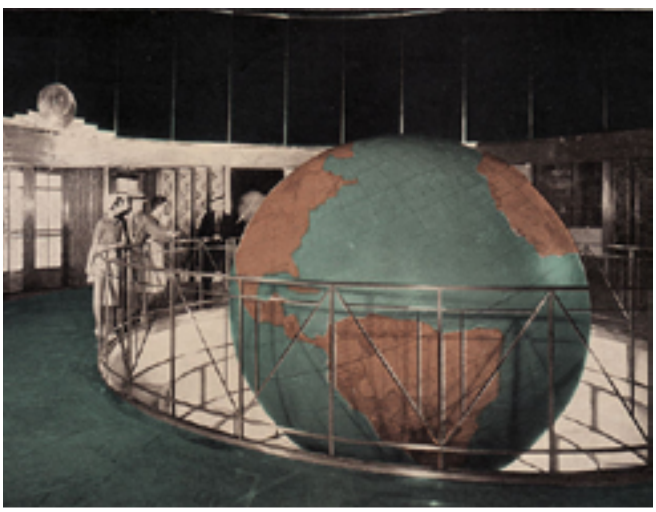
© Tim Burns



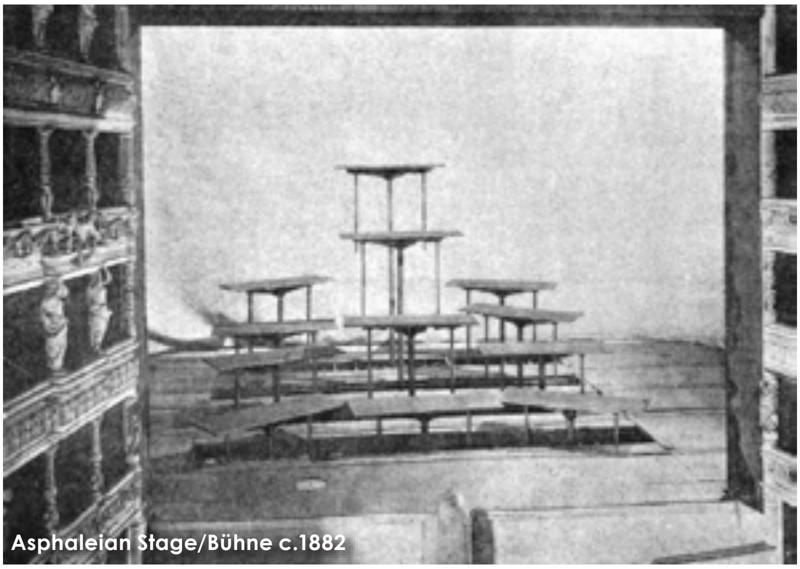


© Rick Zimmerman

Of Clark, the *New York World Telegram* wrote: *"He was one of the colossal anonymities, unknown to the public except for a line in fine print in the program, indispensable backstage."* Stagecraft as a permanent installation is illustrated by Clark's uncredited floating globe in the Daily News Building (1930).



Über Clark schrieb das *New York World Telegram*: „Er war eine der kolossalen Anonymitäten, der Öffentlichkeit unbekannt bis auf eine Zeile im Kleingedruckten des Programms, unentbehrlich hinter der Bühne." Die Bühnenkunst als permanente Installation wird durch Clarks nicht näher bezeichnete schwebende Weltkugel im Daily News Building (1930) veranschaulicht.



Asphaleian Stage/Bühne c.1882



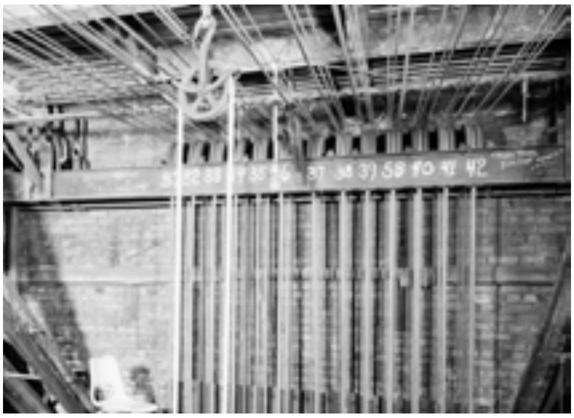
© Jason Seiler

Um das klarzustellen: Peter Clark hat weder den Orchester- noch den Bühnenaufzug erfunden, aber er hat deren Design, Konstruktion und Installation standardisiert und kann auf zweihundert Aufzüge in hundert Theatern verweisen. Im Jahr 1884, als Clark erst sechs Jahre alt war, wurde der moderne Bühnenaufzug in Europa vom Asphaleia Syndicate eingeführt, das dringend benötigte feuerfeste Bühnen herstellte. Die zuerst in Deutschland patentierten und in Wien hergestellten, phantasievollen hydraulischen Aufzüge (nicht funktionierendes Modell, oben links) sollten die immer komplexeren szenischen Anforderungen von Opern wie denen von Richard Wagner, hier mit dem Drachen Fafner (oben rechts), erfüllen. Es wurden nur drei Asphale-Häuser gebaut: Budapast (1884), Halle an der Saale (1886) und das Auditorium Theatre in Chicago (1889).

To set the record straight, Peter Clark invented neither the orchestra nor stage elevator, but he standardized their design, construction, and installation, with two hundred lifts in one hundred theatres to his credit. In 1884 when Clark was only six years old, the modern stage lift was introduced in Europe by the Asphaleia Syndicate, purveyors of badly needed fireproof stages. First patented in Germany and fabricated in Vienna, the fanciful array of direct-acting hydraulic lifts (non-working model, top left) were intended to satisfy the increasingly complex scenic demands of operas such as those by Richard Wagner, shown with dragon Fafner (top right). Only three Asphaleian houses were built: Budapast (1884), Halle an der Saale (1886) and Chicago's Auditorium Theatre (1889).

Während die Häuser in Budapest und Halle mit einem hydraulischen Zugsystem ausgestattet waren, verfügte das Chicago Auditorium über das erste Gegengewichtssystem in den Vereinigten Staaten, ebenfalls eine deutsche Erfindung. Die dort installierten Sammelrollen (rechts) waren sowohl für Hanf- als auch für Stahlseile gerillt.

While the Budapest and Halle houses featured a hydraulic fly system, the Chicago Auditorium was equipped with the first counterweight system in the United States, also a German invention. Headblocks installed there (right) were grooved for both hemp and steel cable.



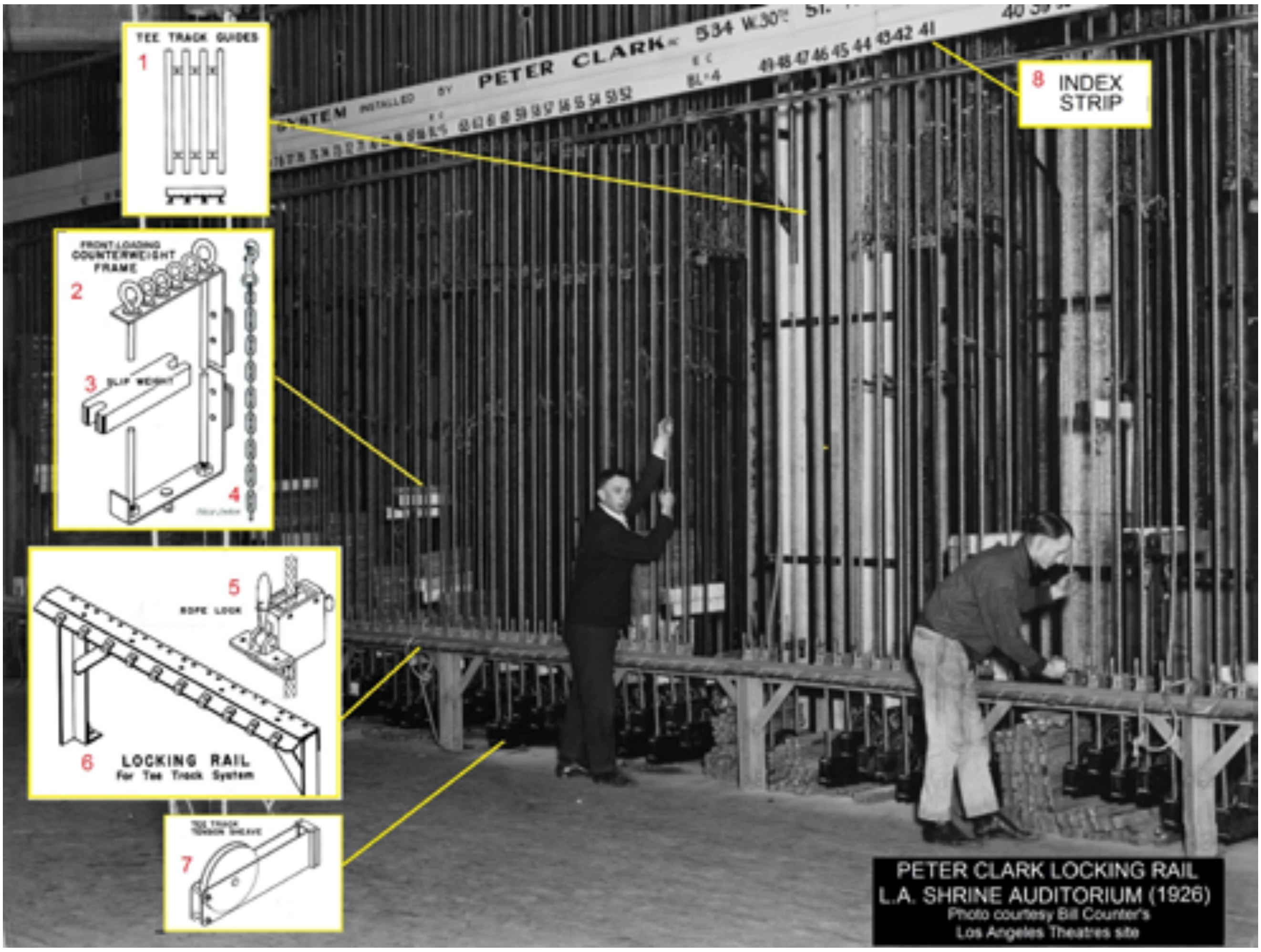


Vierzehn Jahre vergingen, bis in den USA ein weiteres Gegengewichtssystem installiert wurde, diesmal im Metropolitan Opera House (oben), das für einen "*Parsifal*" von 1903 aus Hanf umgebaut wurde. Nach Angaben der *New York Times* wurde "jedes Stück Eisen und Stahl, das in der Bühnenmaschinerie verwendet wurde, aus Deutschland importiert".

Fourteen years passed before another counterweight system was installed in the states, this time at the Metropolitan Opera House (left) converted from hemp for a 1903 "*Parsifal*". According to the *New York Times*, *"every piece of iron and steel used in the stage machinery was brought from Germany."*

Expert of Theatre

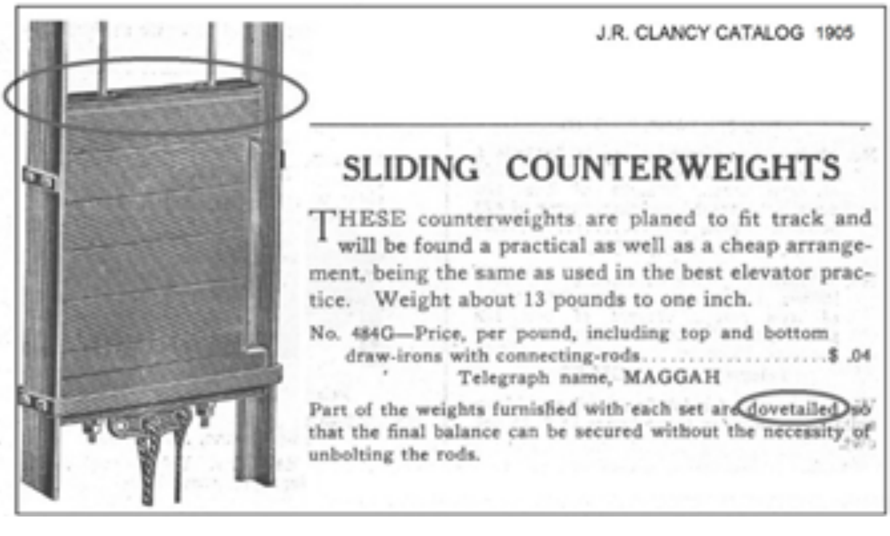
by Bob Foreman



PETER CLARK LOCKING RAIL
L.A. SHRINE AUDITORIUM (1926)
Photo courtesy Bill Counter's Los Angeles Theatres site

Peter Clark not only modernized, he revolutionized. The sleek appearance of his locking rail was stylishly industrial, neat and numerical, and a far cry from the chaotic coils of hemp. Introduced about 1917, the Peter Clark system was not only labor-saving, but fireproof, with steel cable instead of flammable rope pickups; iron stage weights for sandbags; and a rail (with locks!) at stage level which eliminated multiple overhead fly galleries. Eight Clark inventions combined to create an entirely new and unified design, as shown below.

Peter Clark hat nicht nur modernisiert, er hat revolutioniert. Das elegante Erscheinungsbild seiner Verriegelungsschiene war stilvoll industriell, ordentlich und numerisch und weit entfernt von den chaotischen Hanfspulen. Das um 1917 eingeführte Peter-Clark-System war nicht nur arbeitssparend, sondern auch feuerfest, denn es bestand aus Stahlkabeln anstelle von brennbaren Seilen, aus eisernen Bühnengewichten für Sandsäcke und aus einer Schiene (mit Schlössern!) auf Bühnenhöhe, die mehrere Galerien über Kopf überflüssig machte. Acht Erfindungen von Clark fügten sich zu einem völlig neuen und einheitlichen Design zusammen, wie unten dargestellt.


J.R. CLANCY CATALOG 1905

SLIDING COUNTERWEIGHTS

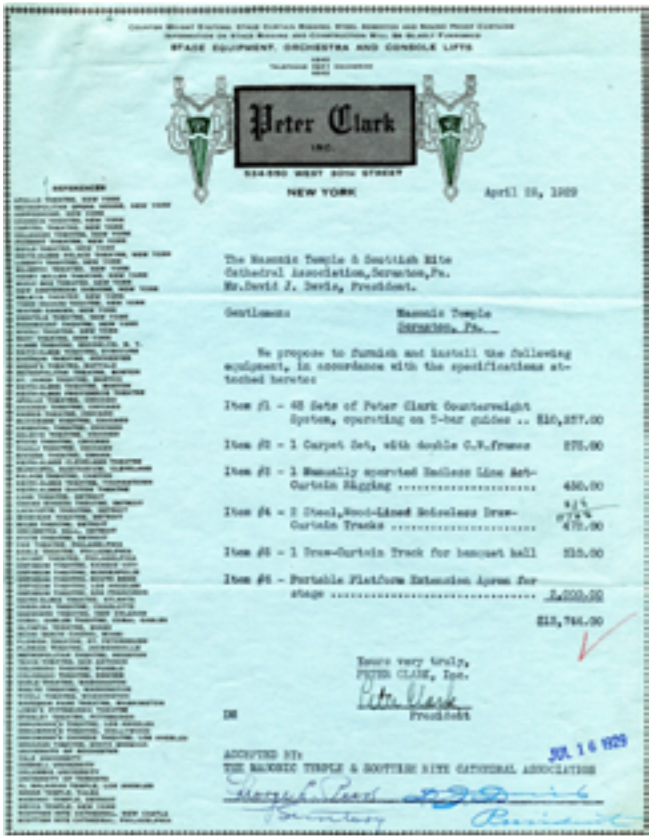
THESE counterweights are planed to fit track and will be found a practical as well as a cheap arrangement, being the same as used in the best elevator practice. Weight about 13 pounds to one inch.

No. 484G—Price, per pound, including top and bottom draw-irons with connecting-rods.....................$ .04
Telegraph name, MAGGAH

Part of the weights furnished with each set are dovetailed so that the final balance can be secured without the necessity of unbolting the rods.

Clark's key improvement to the Chicago and Met systems was the slip weight which allowed arbors to be front loaded. J.R. Clancy tried but missed with their 1905 split weight.

Clarks wichtigste Verbesserung der Chicago- und Met-Systeme war das Gleitgewicht, das es ermöglichte, die Achsen von vorne zu belasten. J.R. Clancy versuchte es, scheiterte aber mit seinem geteilten Gewicht von 1905.



Peter Clark Inc.

New York

April [illegible], 1929

The Masonic Temple & Scottish Rite Cathedral Association, Scranton, Pa.

Mr. David J. Davis, President.

Gentlemen: Masonic Temple Scranton, Pa.

We propose to furnish and install the following equipment, in accordance with the specifications attached hereto:

Item #1 - 48 Sets of Peter Clark Counterweight System, operating on T-bar guides .. [illegible]

Item #2 - 1 Carpet Set, with double C.W. frames [illegible]

Item #3 - 1 Manually operated Endless Line Act-Curtain Rigging .... [illegible]

Item #4 - 2 Steel, Wood-Lined Noiseless Draw-Curtain Tracks .... [illegible]

Item #5 - 1 Draw-Curtain Track for banquet hall [illegible]

Item #6 - Portable Platform Extension Apron for stage .... [illegible]

[illegible]

Yours very truly,
PETER CLARK, Inc.
Peter Clark
President

ACCEPTED BY:
THE MASONIC TEMPLE & SCOTTISH RITE CATHEDRAL ASSOCIATION

JUL 1 6 1929





A quote and specification for a Clark system in 1929, signed by Peter Clark himself courtesey John Cardoni

The Masonic Temple & Scottish Rite Cathedral Association, Scranton, Pa.

Ein Angebot und eine Spezifikation für ein Clark-System aus dem Jahr 1929, unterzeichnet von Peter Clark selbst.

Die Vereinigung der Freimaurertempel und der Kathedrale des Schottischen Ritus, Scranton, Pa.

Blatt Nr.1
Punkt #1 - ZUGGEWICHTSSYSTEM

Latten: An der Seitenwand auf der linken Seite der Bühne müssen alle fünf Fuß horizontale Latten aus 1-3/4 x 1-3/4 z 3/16-Winkeln mit Dehnungsschrauben befestigt werden. 5 Fuß. Alle Lattenwinkel müssen sich über die gesamte Tiefe der Bühne erstrecken und mit allen erforderlichen Löchern versehen sein, damit zu einem späteren Zeitpunkt zusätzliche Sätze hinzugefügt werden können.
Führungen: Die Führungen für die T-Stangen müssen vom Bühnenboden bis zur Unterseite der Kopfblöcke oberhalb des Rostes reichen. Die Führungen bestehen aus 1-1/2 x 1-1/2 × 3/16 T-Stangen mit bündigen Verbindungsplatten und sind mit U-Klammern an jeder Latte zu befestigen.
Kopfblock: Für jeden der dreiundsechzig Sätze ist ein rollengelagerter Kopfblock mit einem Durchmesser von 12 Zoll und maschinell gedrehten Rillen für Kabel und Seile vorzusehen. Die Kopfblöcke müssen in Stahlrahmen montiert werden.
Loft-Blöcke: Für jeden Satz gibt es vier acht (8") Zoll große, einteilige, selbstschmierende Haken- und Schlitzblöcke, die in die Aussparungen des Rostes passen.
Spannrolle: Für jeden Satz gibt es eine rollengelagerte Spannrolle mit einem Durchmesser von zehn (10") Zoll, die in einem Stahlrahmen montiert und mit einem Führungsschuh aus Eisen versehen ist, der so gefräst ist, dass er zu den Schienenführungen passt.

Sheet No.1
Item #1 - COUNTERWEIGHT SYSTEM

Battens: To the side wall on left side of stage there shall be expansion bolted horizontal battens of 1-3/4 x 1-3/4 z 3/16 angles every five feet. All batten angles shall extend the full depth of the stage and shall have all necessary holes so that additional sets can be added at a later date.
Guides: T Bar guides shall extend from the stage floor to the underside of head blocks beans above gridiron. The guides shall be 1-1/2 x 1-1/2 × 3/16 T bars with flush splicing plates and shall be bolted to every batten by U clips.
Head Block: For each of the sixty-three sets there shall be a 12" diameter roller bearing headlock with machine turned grooves for cables and rope line. Headblocks shall be mounted in steel frames.
Loft Blocks: For each set there shall be four eight (8") inch single sell-lubricating bushed loft blocks, hook and slot type, to fit cuts in gridiron.
Tension Sheave: For each set there shall be one ten (10") inch diameter roller bearing tension sheave mounted in a steel frame, fitted with iron guide shoe milled to fit the T track guides.
Counterweight Frame: For each set there shall be a counterweight frame forged from 2-1/2 x 3/8 steel and shall be eight feet long. On the top and bottom of the frame there shall he dropped forged eyes for attaching trimming chains and operating line. The frame shall have two 3/4 steel rods for receiving the counterweights. On each frame there shall be two fibre guides milled to a traveling fit on the T tracks.
Counterweight: There shall be furnished three hundred (300) pounds of counterweight for each set and twenty-five hundred (2500) pounds of additional counterweights. Counterweights shall be smooth finish grey iron and in three sizes, weighing 10, 20 and 30 pounds respectively.
Pipe Batten: For each set there shall be one batten approximately fifty feet long of 1-1/2" steel pipe. on each batten there shall be four (4) trim chains with snaps for attaching scenery.

Sheet No.2

Cables: For each set there shall be four (4) one-fourth inch 6 x 19 steel cables. Bach cable shall be attached to pipe batten and shall pass over loft blocks, head blocks, and shall be attached to counterweight frame with trimming chains.

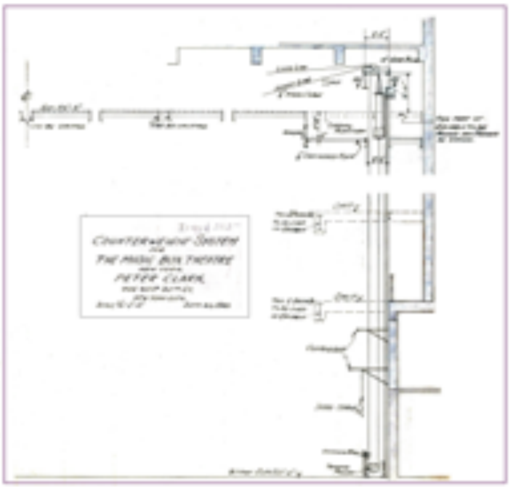
Operating Line: For each set there shall be a 3/4" pure manila rope for operating sets. This rope shall be attached to top of the counterweight frame, pass up over the headblock and down through the rope look on locking rail, around the tension sheave and then attached to bottom of counterweight frame.

Rope Lock: For each set there shall be an adjustable rope lock with safety ring, bolted to the looking rail.

Locking Rail: A heavy steel locking rail extending for the full depth of the stage shall be installed across front of counterweight system at the stage floor. The rail shall be of 4 x 4 x 1/4 angle, supported approximately every four feet with 4 x 3 x 1/4 angle posts with gusset plates and knees and bolted through the stage floor and fastened on underside of stage floor with plate washers. The locking rail shall be punched with all necessary holes so that additional sets can be added when desired. Along the full length of the locking rail there shall be a card index strip for indexing scenery hung on the sets.

Outriggers: Across the entire front of the system there shall be two outriggers of 1-1/2 steel pipe, one twelve feet and one sixteen feet above stage floor, and braced to side wall with angle brackets. Outriggers are to allow scenery to be stacked in front of counterweight system.

Electric Index Strip: Across the front of the system, hung from the brackets supporting the outriggers there shall be an electric index strip for numbering the sets and lighting the looking rail of the system. The connecting of the wiring to the index strip to be done by others.



This 1920 drawing of Broadway's Music Box Theatre illustrates a hemp house being converted to the Clark system in the middle of construction. Clark's revised scheme calls for the planned hemp loading bridges not to be built, and the omitted steel used as the headblock beam for his counterweight system

Diese Zeichnung des Music Box Theatre am Broadway von 1920 zeigt ein Hanfhaus, das mitten im Bau auf das Clark-System umgestellt wird. Clarks überarbeitetes Konzept sieht vor, dass die geplanten Hanf-Ladebrücken nicht gebaut werden und der wegfallende Stahl als Kopfbalken für sein Gegengewichtssystem verwendet wird

Gegengewichtsrahmen: Für jeden Satz wird ein Gegengewichtsrahmen aus 2-1/2 x 3/8 Stahl geschmiedet, der acht Fuß lang sein muss. An der Ober- und Unterseite des Rahmens befinden sich geschmiedete Ösen für die Befestigung von Trimmketten und Betriebsleinen. Der Rahmen ist mit zwei 3/4-Stahlstangen zur Aufnahme der Gegengewichte versehen. An jedem Rahmen befinden sich zwei Faserführungen, die so gefräst sind, dass sie auf die T-Schienen passen.

Gegengewicht: Für jeden Satz sind dreihundert (300) Pfund Gegengewicht und fünfundzwanzig (2500) Pfund an zusätzlichen Gegengewichten vorzusehen. Die Gegengewichte sind aus glattem Grauguss und in drei Größen mit einem Gewicht von 10, 20 bzw. 30 Pfund.

Rohrlatten: Für jeden Satz gibt es eine etwa fünfzig Fuß lange Latte aus 1-1/2"-Stahlrohr. An jeder Latte gibt es vier (4) Trimmketten mit Druckknöpfen zur Befestigung der Kulissen.

Blatt Nr.2

Seile: Für jedes Set sind vier (4) 6 x 19-Zoll-Stahlseile mit einem Viertel Zoll zu verwenden. Das Bachkabel wird an der Rohrlatte befestigt und läuft über Loftblöcke, Kopfblöcke und wird mit Trimmketten am Gegengewichtsrahmen befestigt.

Führungseil: Für jede Garnitur ist ein 3/4" reines Manilaseil zur Bedienung der Garnitur vorzusehen. Dieses Seil wird an der Oberseite des Gegengewichtsrahmens befestigt, über den Kopfblock nach oben und durch die Seilführung an der Verriegelungsschiene nach unten geführt, über die Spannrolle und dann an der Unterseite des Gegengewichtsrahmens befestigt.

Seilsicherung: Für jedes Set muss ein einstellbares Seilschloss mit Sicherheitsring vorhanden sein, das an der Führungsschiene verschraubt ist.

Verriegelungsschiene: Eine schwere Stahlverriegelungsschiene, die sich über die gesamte Bühnentiefe erstreckt, muss an der Vorderseite des Gegengewichtssystems am Bühnenboden angebracht werden. Die Schiene muss aus einem 4 x 4 x 1/4-Winkel bestehen, der etwa alle vier Fuß mit 4 x 3 x 1/4-Winkelpfosten mit Knotenblechen und Knien gestützt und durch den Bühnenboden hindurch verschraubt und an der Unterseite des Bühnenbodens mit Unterlegscheiben befestigt wird. Die Verriegelungsschiene ist mit allen erforderlichen Löchern zu versehen, so dass bei Bedarf zusätzliche Sätze hinzugefügt werden können. Entlang der gesamten Länge der Verriegelungsschiene der Verriegelungsschiene ist ein Karteikartenstreifen zur Kennzeichnung der an den Bühnenbildern hängenden Kulissen anzubringen.

Ausleger: An der gesamten Vorderseite des Systems sind zwei Ausleger aus 1-1/2-Stahlrohr vorzusehen, von denen sich einer 12 Fuß und der andere 16 Fuß über dem Bühnenboden befindet und mit Winkeln an der Seitenwand verankert ist. Die Ausleger sollen es ermöglichen, dass die Kulissen vor dem Gegengewichtssystem gestapelt werden können.

Elektrischer Index-Streifen: Quer über die Vorderseite des Systems, aufgehängt an den Halterungen, die die Ausleger stützen, soll eine elektrische Indexleiste zur Nummerierung der Kulissen und zur Beleuchtung der Sichtschiene des Systems angebracht werden. Der Anschluss der Verkabelung an die Indexleiste ist bauseits zu erstellen.

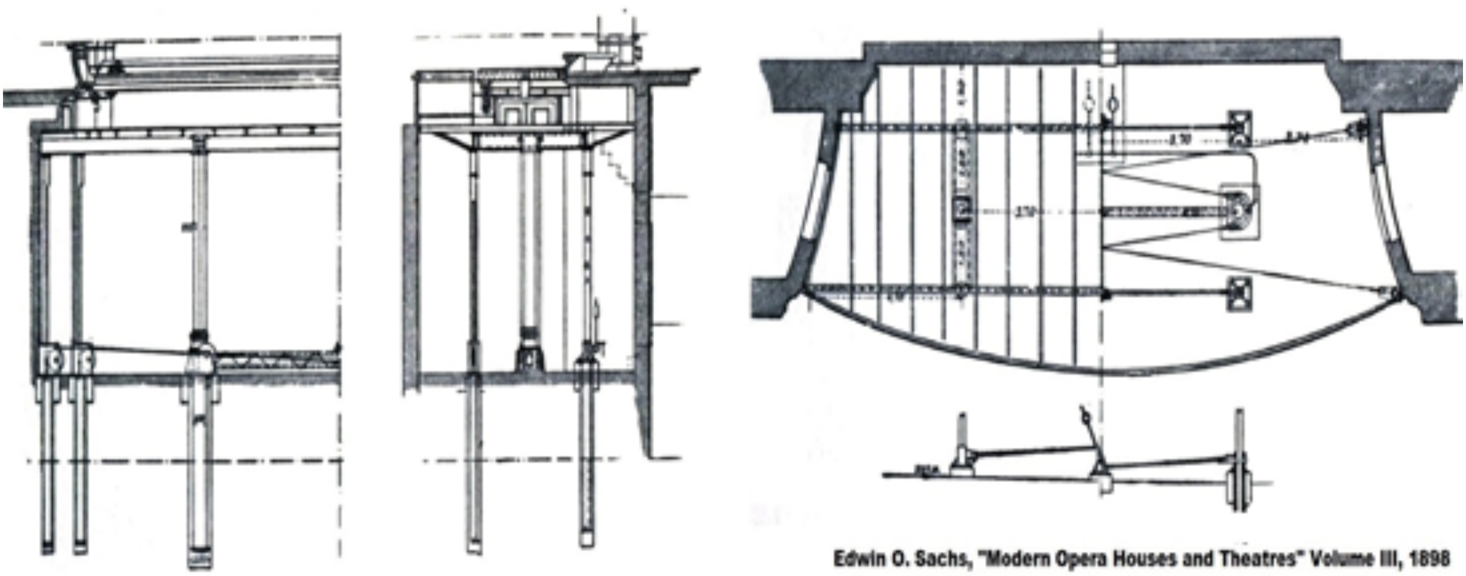
Peter Clark hat weder den Orchesteraufzug noch den Orgelaufzug oder den Bühnenaufzug erfunden, aber er hat deren Design, Konstruktion und Installation standardisiert.

Der Orchestergrabenaufzug, der am 16. Oktober 1894 in Wiesbaden (Preußen) eingeweiht wurde, war eine Erfindung von Fritz Brandt, der wie sein Vater Carl vor ihm Wagners technischer Direktor in Bayreuth war.

Peter Clark invented neither the pit elevator, the organ lift, nor the stage elevator, but he standardized their design, construction, and installation.

The orchestra pit elevator, unveiled in Wiesbaden (Prussia) on October 16,1894, was the invention of Fritz Brandt, who like his father Carl before him, was Wagner's Mechanical Director at Bayreuth.

COURT THEATRE (WIESBADEN 1894) FRITZ BRANDT ORCHESTRA ELEVATOR

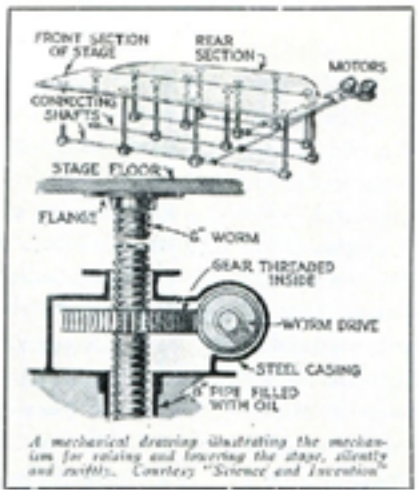


Edwin O. Sachs, "Modern Opera Houses and Theatres" Volume III, 1898

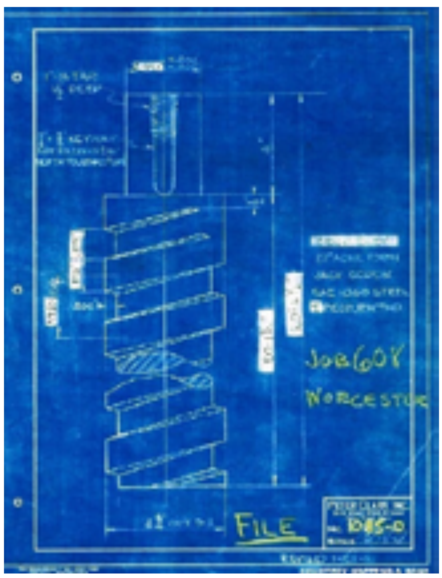
Clark begann 1924 mit dem Bau von Aufzügen (unten links), und bei der Eröffnung des Roxy (Mitte) hatte er bereits vierzig Aufzüge installiert. Ein Peter-Clark-Aufzug war eine elektrisch angetriebene Schneckenradmaschine mit einer Tiefgewindeschraube (rechts), die im Falle eines Bremsversagens langsam nach unten trieb - und nicht abstürzte. (eine Liste der zweihundertsechzehn dokumentierten Clark-Aufzugsinstallationen, nach Städten geordnet, finden Sie auf der Website: https://peterclarkinc.blogspot.com

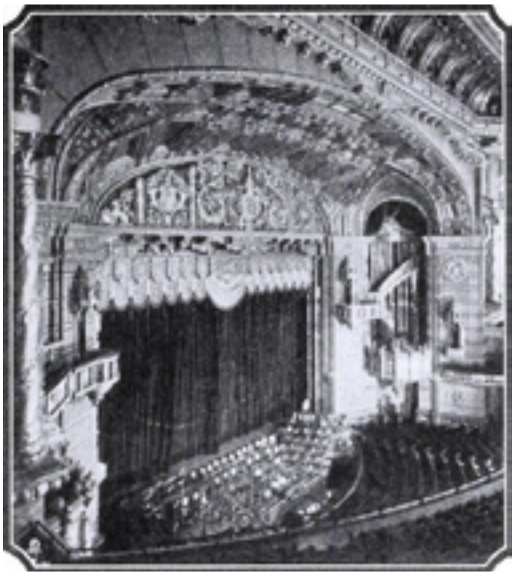
Clark branched out into lift-building starting in 1924 (below, left) and by the opening of the Roxy (center), he had forty elevator installs under his belt. A Peter Clark lift was an electrically-driven worm-gear machine, utilizing a deep-thread screw (right) which in the case of brake failure, would slowly drift downwards-- not crash. (to see a list of the two-hundred and sixteen documented Clark elevator installation by town, visit the webpage: https://peterclarkinc.blogspot.com





left/links: Exhibtor's Trade Review 7/12/1924
center/Mitte: Ben Hall, "The Best Remaining Seats" 1961
right/rechts: © Don Hoffend, Jr.

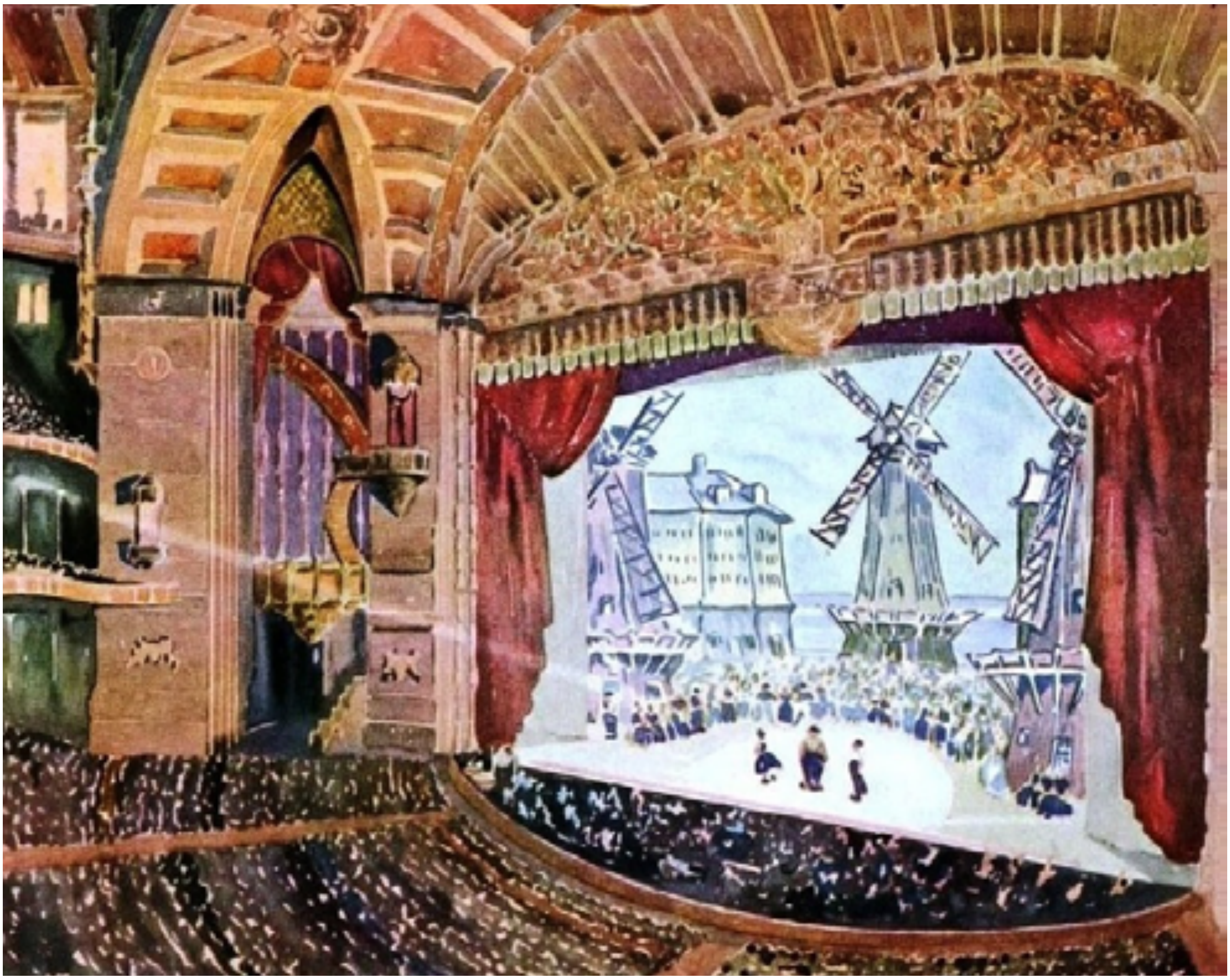






The New York Roxy Theatre also opened in 1927 and marked the ascension of impresario "Roxy" Rothafel from producer to saint, his latest parish chapel known simply as "The Cathedral of the Motion Picture." Located adjacent to the Hotel Taft at 7th Avenue and 51st Street, the grandeur of the largest theatre in the world (6200 seats advertised) continued to boggle minds two years later, when The New Yorker's Helen Hokinson asked, *"Mama, does God live here?"*

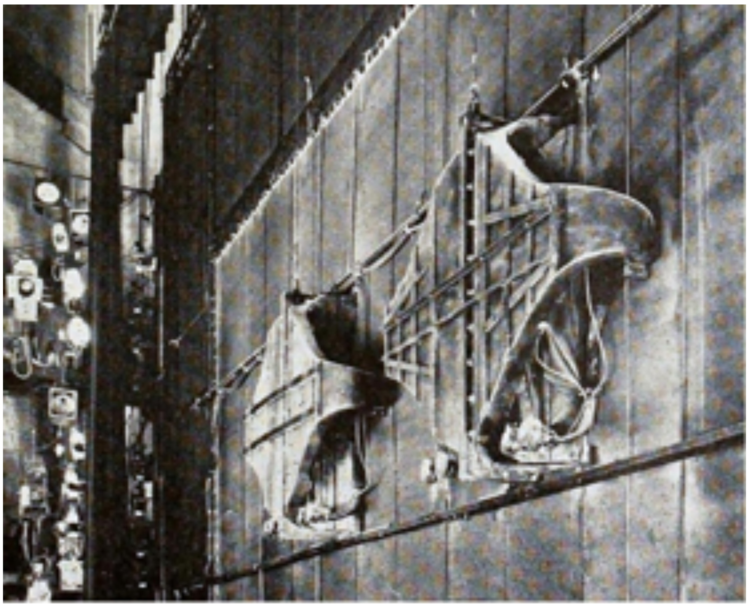
Das New Yorker Roxy Theatre wurde ebenfalls 1927 eröffnet und markierte den Aufstieg des Impresarios "Roxy" Rothafel vom Produzenten zum Heiligen, dessen jüngste Pfarrkapelle schlicht "The Cathedral of the Motion Picture" genannt wurde. Neben dem Hotel Taft an der Ecke 7th Avenue und 51st Street gelegen, verblüffte die Pracht des größten Theaters der Welt (6200 Sitze) noch zwei Jahre später die Leser, als Helen Hokinson vom New Yorker fragte: "Mama, lebt Gott hier?"



von Bob Foreman

Das Roxy war auch eines der ersten Kinos, das für den Ton ausgestattet wurde, mit einem Tonfilmgerät als Originalausrüstung, dessen Western Electric 16-A flache Tonhörner auf der Rückseite der Leinwand montiert waren (links). Tonfilme erwiesen sich für Clark als Segen, vor allem der neuartige, ferngesteuerte Leinwandrahmen" (rechts), der die Maskierung der Leinwand automatisch an Stumm-, Ton- oder Breitwandfilm anpasste. Er installierte über zweihundert dieser Baugruppen, die er nach dem Paramount-Breitbildverfahren "Magnascope" nannte.

The Roxy was also one of the first theatres to be equipped for sound, with talking picture apparatus installed as original equipment, its Western Electric 16-A shallow sound horns mounted on the rear of the picture sheet (left). Talkies proved a boon for Clark, especially "the new type of screen frame" (right), remotely operated, which automatically modified the sheet masking to fit silent, sound, or widescreen. He installed over two hundred of these assemblies, named "Magnascope" after the Paramount wide-screen process.



Motion Picture Projectionist 2/1931



Special equipment for
Talking Picture Presentation
now being built by
PETER CLARK, Inc.

Three types of installations are now being installed by Peter Clark, Inc., to permit clearing the stage of horns when the stage is to be used for acts and prologues:

1. Horns on elevators—disappearing beneath the stage.
2. Horns on tracks, suspended from gridiron.
3. Horns mounted on movable towers.

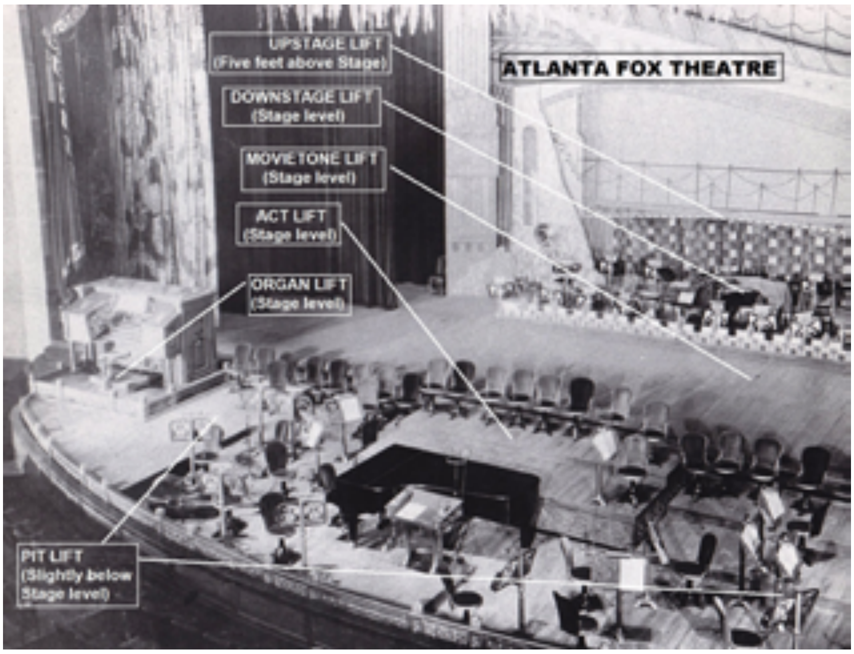
A new type of screen frame for talking pictures has been developed.

Peter Clark, Inc.
544 West 30th Street New York, N. Y.

Stage rigging and equipment, organ console and orchestra lifts, are installed in practically every leading theatre in the country.

Motion Picture News 1/09/1928





Ende 1929 hatten Tonfilme die Stummfilme abgelöst, aber es wurden weiterhin aufwendige Bühnen gebaut, da viele in den Studios den Ton für eine vorübergehende Modeerscheinung hielten. Nach der Eröffnung des Roxy entstand ein neues Reich von Super-Deluxe-Filmpalästen, und der Atlanta Fox (1929) ist ein Beispiel für eine voll ausgestattete Clark-Installation mit sechs Aufzügen. Der Organist und der Dirigent konnten ihre jeweiligen Aufzüge über ferngesteuerte Druckknopfstationen bedienen. Links das Bedienfeld des Inspizienten und rechts die Aufzüge.

Talkies had replaced silents by late 1929, but elaborate stages continued to be built, because many in the studios believed sound to be a passing fancy. Following on the heels of the Roxy opening, a new kingdom of Super-Deluxe Movie Palaces began to proliferate, and the Atlanta Fox (1929) exemplifies a fully-loaded Clark install, with six elevators. Remote push button stations allowed the organist and conductor to control their respective lifts. Left the stage manager's panel and right, the elevators.

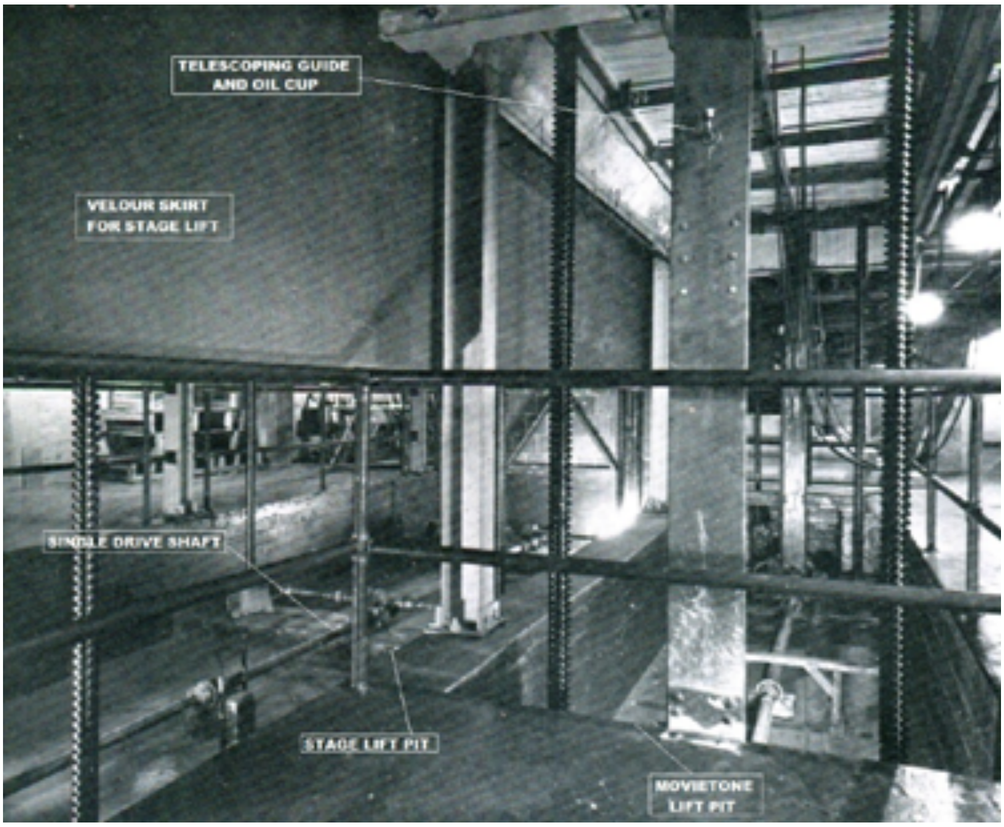
The Legacy of Peter Clark

Expert of Theatre

by Bob Foreman

A view facing downstage left of the trap room at the San Francisco Fox shows the telescoping guide rails which were required to stabilize these free-standing elevators, when they rose above the stage. All the lifts were supplied with black velour masking on the upstage and downstage sides.

Ein Blick nach unten links in den Fallenraum des San Francisco Fox zeigt die teleskopierbaren Führungsschienen, die erforderlich waren, um diese freistehenden Aufzüge zu stabilisieren, wenn sie sich über die Bühne erhoben. Alle Aufzüge wurden mit schwarzem Velours auf der Ober- und Unterseite der Bühne verkleidet.



© Preston Kaufmann "Fox: The Last Word", 1979



Atlanta Fox Theatre: Movietone Lift
Architectural Record 5/1930



Rosa Ponselle: Atlanta Fox Theatre, 1937

Movietone lifts, located directly upstage of the Picture Sheet, contained three Western Electric (ERPI) sound horns and played at seventeen feet above the stage. Movietone was the fastest of the Clark lifts, able to reach DOWN (flush with the stage) in fifty seconds to clear the deck for the stage show - four times a day. The Atlanta Fox Movietone lift, still in service today, shown at UP position (left) and DOWN (right).

Die Movietone-Aufzüge, die sich direkt oberhalb des Bilderbogens befanden, enthielten drei Western Electric (ERPI)-Tonhörner und spielten in einer Höhe von drei Metern über der Bühne. Movietone war der schnellste der Clark-Aufzüge, der in der Lage war, in fünfzig Sekunden nach UNTEN (bündig mit der Bühne) zu fahren, um das Deck für die Bühnenshow freizumachen - viermal am Tag. Der Movietone-Aufzug der Atlanta Fox, der heute noch in Betrieb ist, in der Position AUF (links) und AB (rechts).



Broadcasting 11/15/1931

Im September 1931 tauchte Peter Clarks strahlendes Gesicht zum ersten Mal in der Presse auf, als er mit Roxy und einer Gruppe, zu der auch die Architekten Harrison und Reinhard sowie vier Vertreter der National Broadcasting Company gehörten, nach Europa segelte. Die NBC war auf der Suche nach technischen Daten für ihre 30 Rock Studios (die im November 1934 eröffnet wurden), die Clark ebenfalls mitgestaltet hatte.

In September 1931, Peter Clark's beaming face first appeared in the press when he sailed off to Europe with Roxy and a group which included architects Harrison and Reinhard, and four representatives of the National Broadcasting Company. NBC was in search of technical data for their 30 Rock studios (which opened in November, 1934), which Clark also helped design.



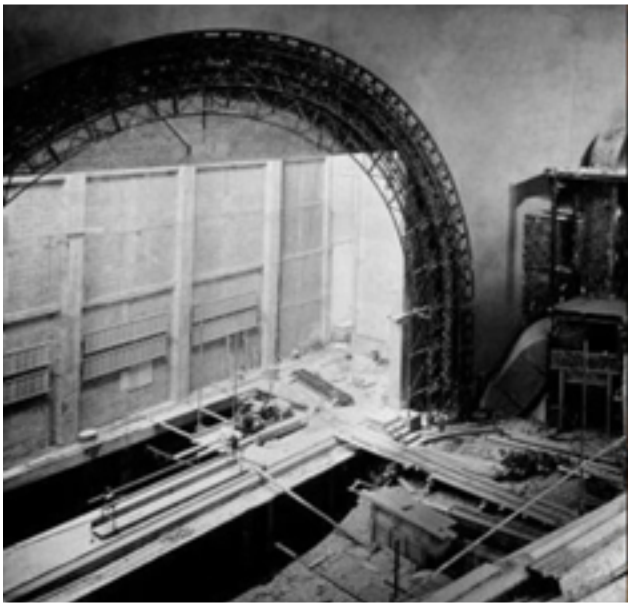
Peter Clark zeigt sein Modell der Bühne der Music Hall im Maßstab 1:2, zu dem auch Prototypen seiner elektrischen Erfindungen gehörten, mit denen die Aufzüge, die Drehscheibe und der Bandwagen gesteuert wurden, die alle voll funktionsfähig waren. Das Modell war pneumatisch, nicht hydraulisch, so dass Peter Clark, wie bei der erfolgreichen Verwirklichung des ungetesteten Riesenrads dreißig Jahre zuvor, auf die Hoffnung in einem gigantischen Maßstab vertraute.

Peter Clark is shown demonstrating his 1/2" scale model of the Music Hall stage, which included prototypes of his electrical inventions which controlled the elevators, turntable, and Band Car, all fully functional. The model was pneumatic, not hydraulic, so as with the successful realization of the untested Ferris wheel thirty years before, Peter Clark trusted to hope on a gigantic scale.

The Legacy of Peter Clark

Expert of Theatre

by Bob Foreman





Cinema Treasures

On the boat ride home, Roxy and Clark met Francis Mangan, a man who insisted that Peter Clark equip his yet unbuilt cinema in Paris with "the same stage machinery" as the yet unbuilt Music Hall. The 3500-seat Paris Rex (still in operation) was designed by John Eberson and also opened in December, 1932. The construction shot (left) seems to indicate that only a single stage lift could fit their shallow stage.

Auf der Heimfahrt mit dem Schiff trafen Roxy und Clark Francis Mangan, der darauf bestand, dass Peter Clark sein noch nicht gebautes Kino in Paris mit "der gleichen Bühnenmaschinerie" ausstattete wie die noch nicht gebaute Music Hall. Das Paris Rex mit 3500 Plätzen (noch in Betrieb) wurde von John Eberson entworfen und ebenfalls im Dezember 1932 eröffnet. Die Bauaufnahme (links) scheint darauf hinzuweisen, dass nur ein einziger Bühnenaufzug für die flache Bühne geeignet war.





© Dennis Degan

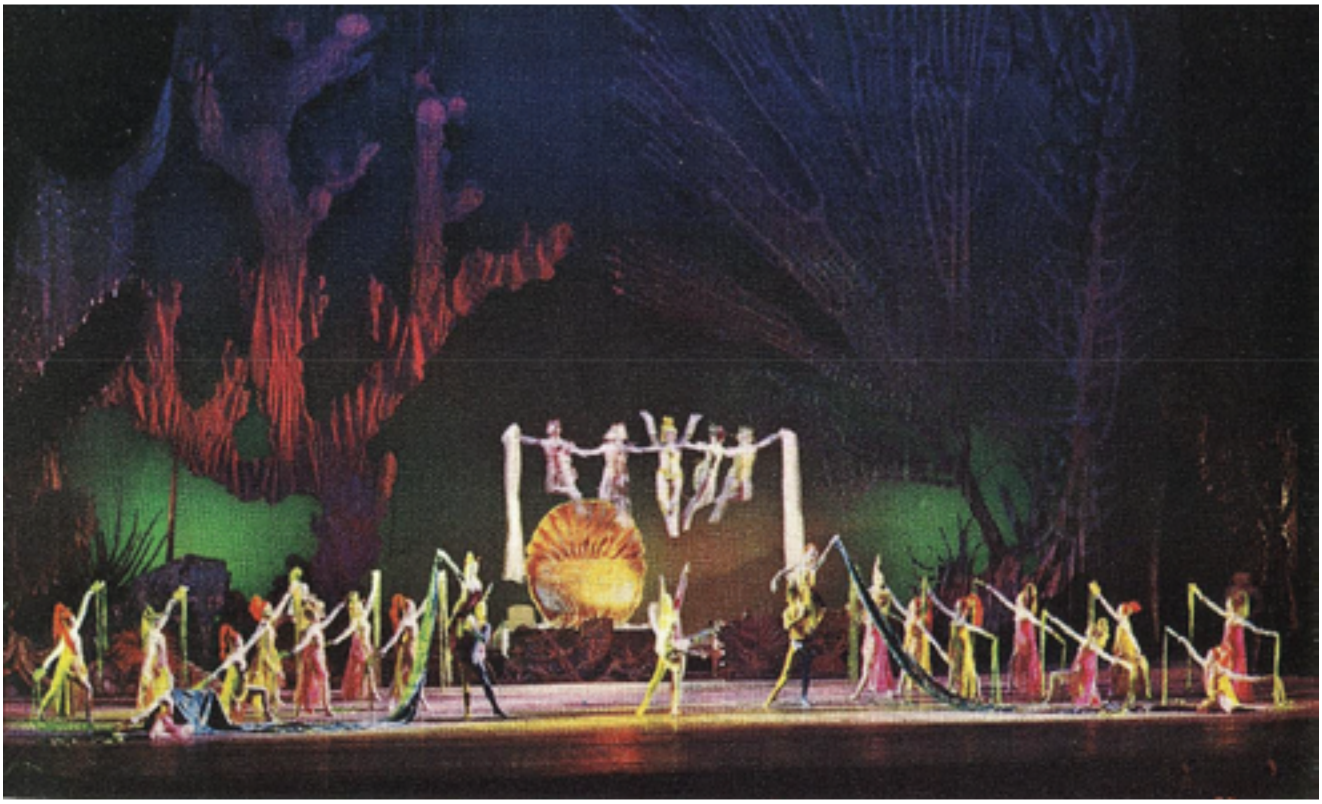
Two stage entrances and two dressing room towers flank the stagehouse, two elevators per side and dressing rooms to accommodate six hundred. In this view can be seen the bronze Scene Door (left) and the 51st Street Stage Entrance to its right. The stage was one floor down from Street Level. The seventh floor of the 50th Street Dressing Room Tower (right,) contained the dormitory and infirmary for the dancers, all female, who hardly ever left the building. The Roof Garden was packed with earth thirty inches deep and featured thirty-foot high trees. Below the roof was the Studio Level (8th Floor) which was not accessible from the Backstage Elevators, but served by the small Executive elevator car (left), which led directly into Roxy's apartment. There was also a lower intermediate level, front and back, containing the projection rooms and tryout rooms, respectively.

Zwei Bühneneingänge und zwei Garderobentürme flankieren das Bühnenhaus, zwei Aufzüge pro Seite und Garderoben für sechshundert Personen. Auf dieser Ansicht ist die bronzene Bühnentür (links) zu sehen und der Bühneneingang in der 51.Straße. Die Bühne befand sich ein Stockwerk unter dem Straßenniveau. Im siebten Stock des 50th Street Dressing Room Tower (rechts) befanden sich die Schlafräume und die Krankenstation für die Tänzerinnen, die das Gebäude kaum verließen. Der Dachgarten war bis zu dreißig Zentimeter tief in die Erde eingegraben und mit dreißig Fuß hohen Bäumen bepflanzt. Unter dem Dach befand sich die Studioebene (8. Stock), die von den Backstage-Aufzügen aus nicht zugänglich war, sondern von der kleinen Aufzugskabine der Direktion (links) bedient wurde, die direkt in Roxys Wohnung führte. Es gab auch eine untere Zwischenebene, die vordere und hintere, in der sich die Vorführräume bzw. Proberäume befanden.



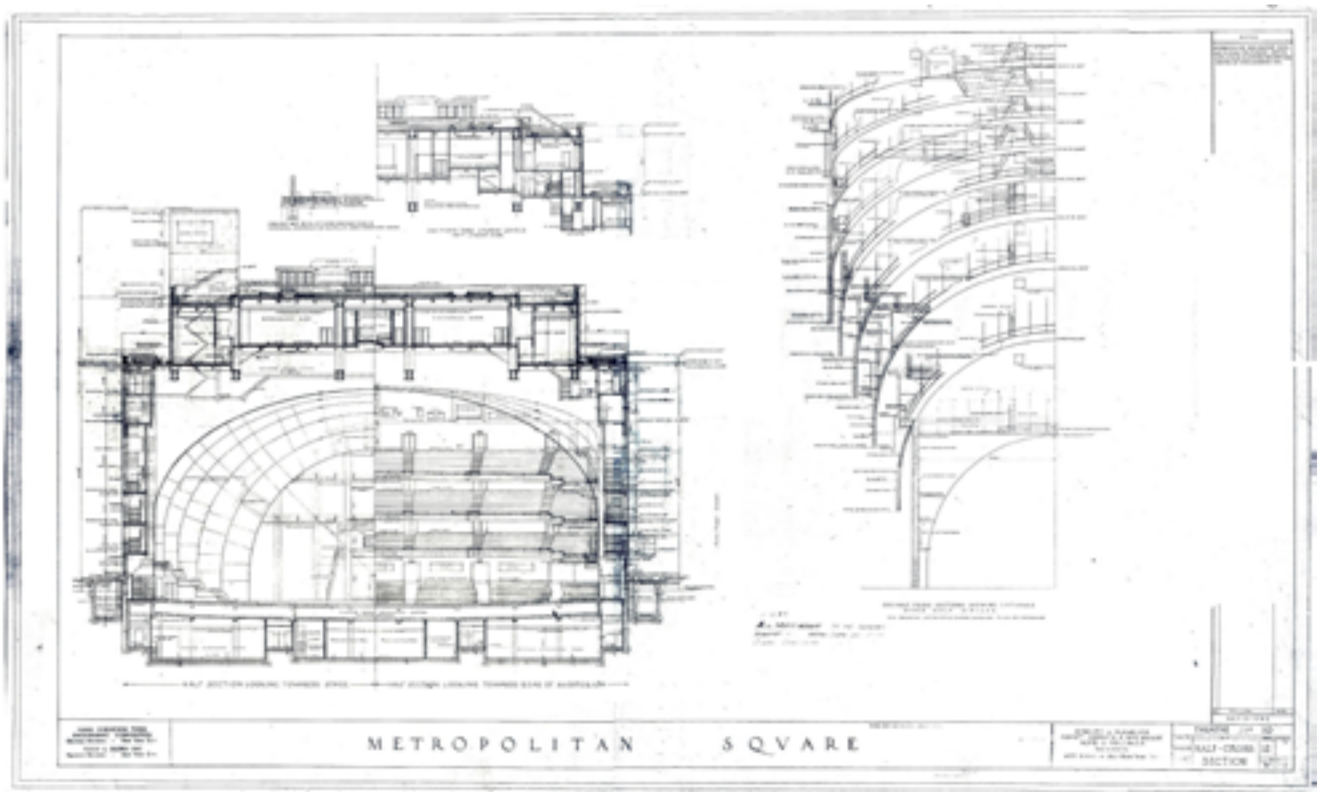
There were seventy-five eight-line system pipes operated from the Peter Clark locking rail (left), including five travelers, one hundred and eighteen feet wide, with six foot overlaps. Stage weights weighed sixty pounds, but Clark's over-sized overhead underhung loft blocks allowed an empty system pipe to be hauled in by one man.

Von der Peter-Clark-Schleusenschiene (links) aus wurden fünfundsiebzig achtzeilige Systemrohre bedient, darunter fünf Reisende, einhundertachtzehn Fuß breit, mit sechs Fuß Überlappung. Die Etappengewichte wogen sechzig Pfund, aber Clarks überdimensionierte, unterhängende Dachbodenblöcke ermöglichten es, ein leeres Systemrohr von einem Mann einfahren zu lassen.



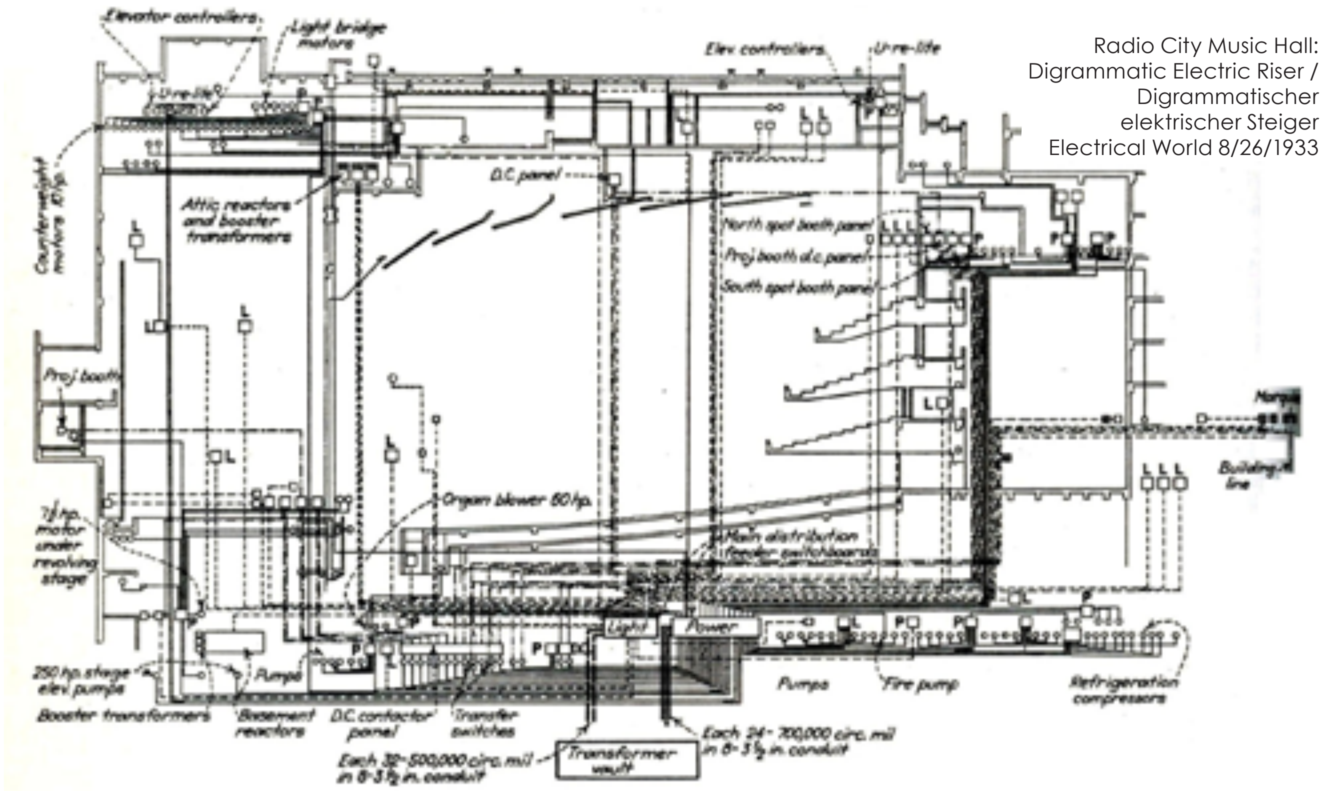
From 1932 until 1979, the Music Hall operated as a Super Deluxe presentation house, premiering a first run picture and a fifty-minute stage spectacle, with a top price of $2.75 to the very end. Four-a-day on weekdays and five on weekends combined to make a thirty-performance-week for the resident orchestra, male glee club, the Rockettes, and the Corps de Ballet, the latter group shown below in "The Underseas Ballet," arguably their best spectacle ever, a permanent fixture in forty years of rotating repertoire. A new stage show was produced every two to four weeks, depending on the run of the picture.

Von 1932 bis 1979 war die Music Hall ein Super-Deluxe-Vorführungshaus, in dem ein Erstaufführungsfilm und ein fünfzigminütiges Bühnenspektakel zu einem Höchstpreis von 2,75 Dollar bis zum Schluss aufgeführt wurden. Vier Aufführungen pro Tag an den Wochentagen und fünf an den Wochenenden ergaben zusammen eine Woche mit dreißig Aufführungen für das ansässige Orchester, den männlichen Glee Club, die Rockettes und das Corps de Ballet, das unten in "The Underseas Ballet" zu sehen ist, dem wohl besten Spektakel, das sie je aufgeführt haben und das seit vierzig Jahren fester Bestandteil seines rotierenden Repertoires ist. Alle zwei bis vier Wochen wurde eine neue Bühnenshow produziert, je nach Laufzeit des Films.



The job name was *"Theatre No. 10"* of Metropolitan Square, the working title for Rockefeller Center. Architects credited were Reinhard & Hofmeister; Corbett, Harrison & MacMurray; and Hood & Fouilhoux. Except for Clark's work, the Consulting Engineer was Clyde R. Place. This drawing is marked *"Building Department Revisions, January 8, 1932."*

Der Name des Auftrags war "Theatre No. 10" des Metropolitan Square, der Arbeitstitel für das Rockefeller Center. Als Architekten wurden Reinhard & Hofmeister, Corbett, Harrison & MacMurray und Hood & Fouilhoux genannt. Mit Ausnahme der Arbeit von Clark war der beratende Ingenieur Clyde R. Place. Diese Zeichnung trägt den Vermerk "Building Department Revisions, January 8, 1932".



Radio City Music Hall:
Digrammatic Electric Riser /
Digrammatischer
elektrischer Steiger
Electrical World 8/26/1933

An idea of the complexity of the mechanical plant can be seen here. "U-re-lite" refers to a circuit breaker, a relatively new invention.

Eine Vorstellung von der Komplexität der mechanischen Anlage ist hier zu sehen. "U-re-lite" bezieht sich auf einen Leistungsschalter, eine relativ neue Erfindung.

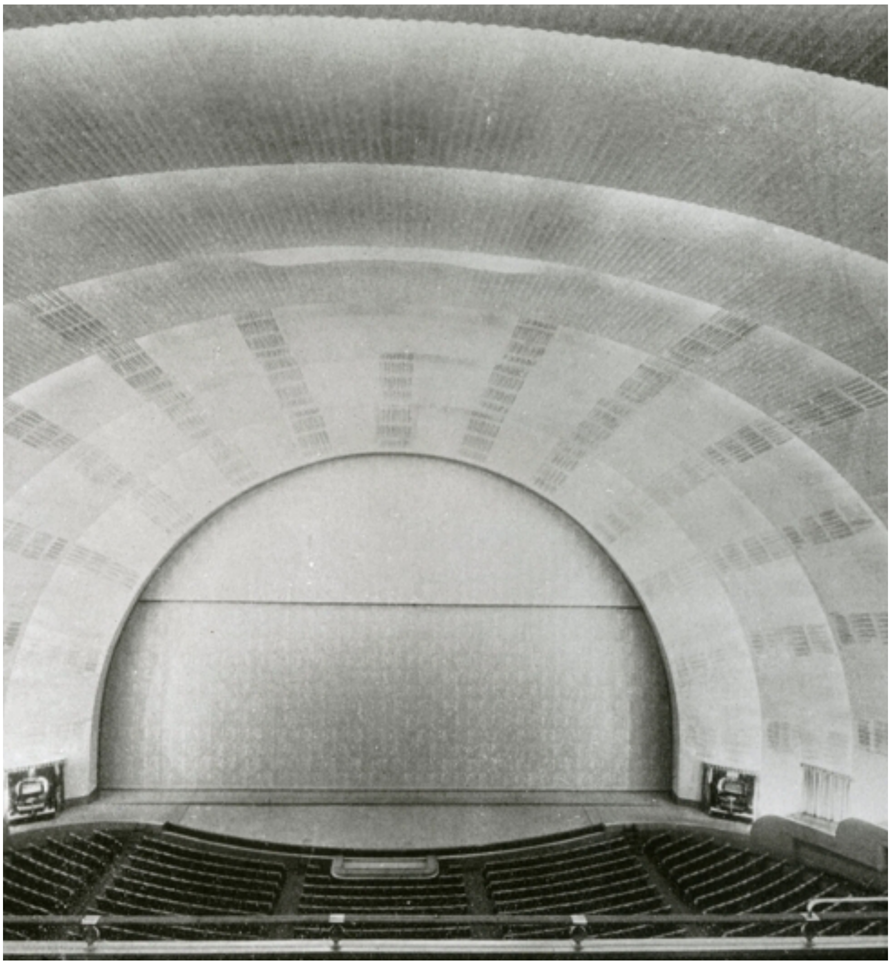
Right, the orchestra lift is shown at OVERTURE position, so that the Band Car sits flush with the deck. The advantage of not having a preset button for this level allowed the operator to achieve dramatic impact by shooting the lift upwards from the PRESET position to TOP at a high rate at of speed, then rapidly decelerating right before hitting the target, for a fast and hard stop. Dramatic impact was standard practice at the Music Hall, where four men were required to operate the giant-sized travelers--two men on the ropes, and two on the leading edges of the drape to ensure a graceful closure.

Rechts ist der Orchester-Aufzug in der OVERTURE-Position dargestellt, so dass der Bandwagen bündig mit dem Deck abschließt. Der Vorteil, dass es für diese Ebene keinen Vorwahlknopf gab, ermöglichte es dem Bediener, einen dramatischen Aufprall zu erzielen, indem er den Aufzug mit hoher Geschwindigkeit von der PRESET-Position nach oben in die TOP-Position schoss und dann kurz vor dem Auftreffen auf das Ziel schnell abbremste, um einen schnellen und harten Halt zu erreichen. Ein dramatischer Aufprall war in der Music Hall gang und gäbe, wo vier Männer benötigt wurden, um die riesigen Reisenden zu bedienen - zwei Männer an den Seilen und zwei an den Vorderkanten des Vorhangs, um ein anmutiges Schließen zu gewährleisten.



Because the grid was only forty-five feet higher than the sixty-foot-high proscenium arch, the forty-eight ton fire curtain was constructed in two overlapping steel-framed sections, the upper and lower sections shown in the photo right. "It comes in with a roar...[almost free-falls] and at about twelve feet above the deck, hydraulic plungers slow it," wrote former Chief Projectionist Robert Endres in Cinema Treasures about a "fire drop test."

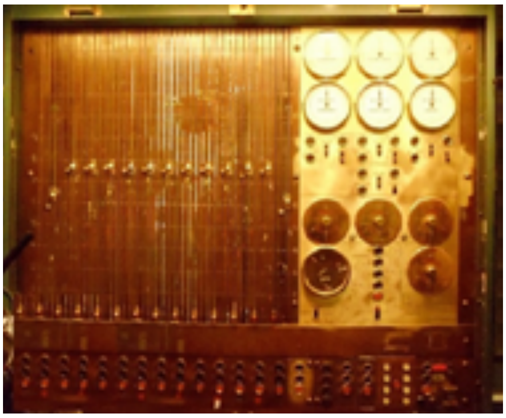
Da das Raster nur fünfundvierzig Fuß höher war als der sechzig Fuß hohe Proszeniumsbogen, wurde der achtundvierzig Tonnen schwere Feuervorhang in zwei sich überlappenden, stahlgerahmten Abschnitten konstruiert, den oberen und unteren Abschnitten, die auf dem Foto rechts zu sehen sind. "Er kommt mit Gebrüll... [fast im freien Fall] und wird in einer Höhe von etwa zwölf Fuß über dem Deck durch hydraulische Stößel abgebremst", schrieb der ehemalige Chefvorführer Robert Endres in Cinema Treasures über einen "Feuerfalltest".



For at the Music Hall there was a magical Control Panel where one man with a well-aimed finger could do the work of fifty. The panel controlled the thirteen separate devices necessary to play a show and to make the changeover from stage show to picture, and not a single more.



Control Panel / Steuerpult: The Wizard of Oz / Der Zauberer von Oz - © MGM



Control Panel / Steuerpult: Peter Clark © Dave Winslow

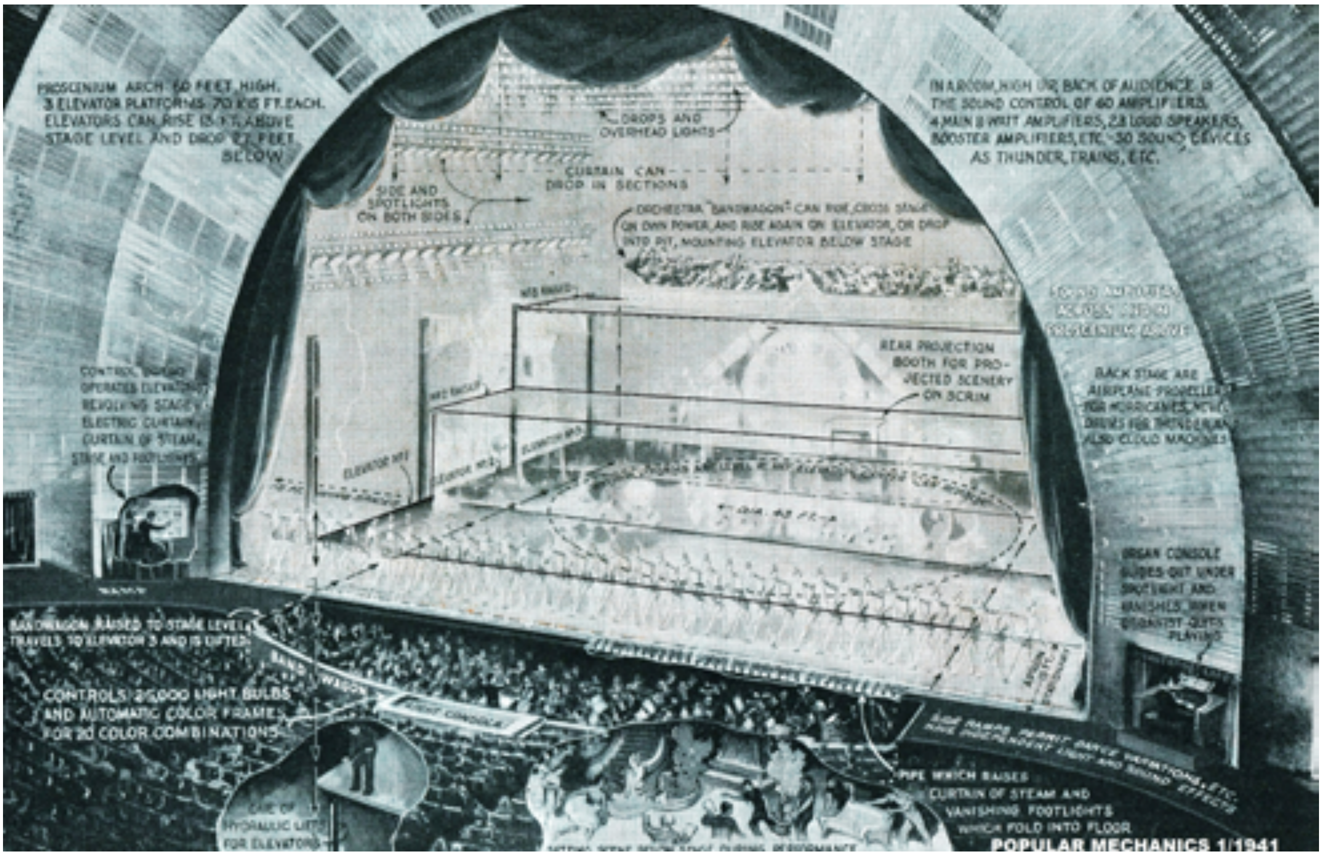
Denn in der Music Hall gab es eine magische Schalttafel, an der ein Mann mit einem gut gezielten Finger die Arbeit von fünfzig erledigen konnte. Die Schalttafel steuerte die dreizehn separaten Geräte, die notwendig waren, um eine Show abzuspielen und den Wechsel von der Bühnenshow zum Bild zu vollziehen, und nicht ein einziges mehr.

There were 17 motorized sets, with rigging on the opposite wall, including 4 light bridges named "Borders E-F-G & H" in Music Hall parlance, to correspond to Rehearsal Letters. F and E (light bridges) and D are seen in this view, facing the fire curtain. Because the motorized E Border contained supplementary horns for the movies, it was operated from the Control Panel. Borders F, G,H, the Cyc and all other motorized sets (except as described below) were operated from a control box, set within the center of the pinrail.

Es gab 17 motorisierte Bühnenbilder mit Takelage an der gegenüberliegenden Wand, darunter 4 Lichtbrücken, die im Sprachgebrauch der Music Hall als "Borders E-F-G & H" bezeichnet werden und den Proben-Buchstaben entsprechen. F und E (Lichtbrücken) und D sind in dieser Ansicht mit Blick auf den Feuervorhang zu sehen. Da die motorisierte Lichtbrücke E zusätzliche Hörner für die Filme enthielt, wurde sie von der Schalttafel aus bedient. Die Ränder F, G und H, der Zyklus und alle anderen motorisierten Geräte (mit Ausnahme der unten beschriebenen) wurden von einem Schaltkasten aus bedient, der sich in der Mitte der Pinrail befand.

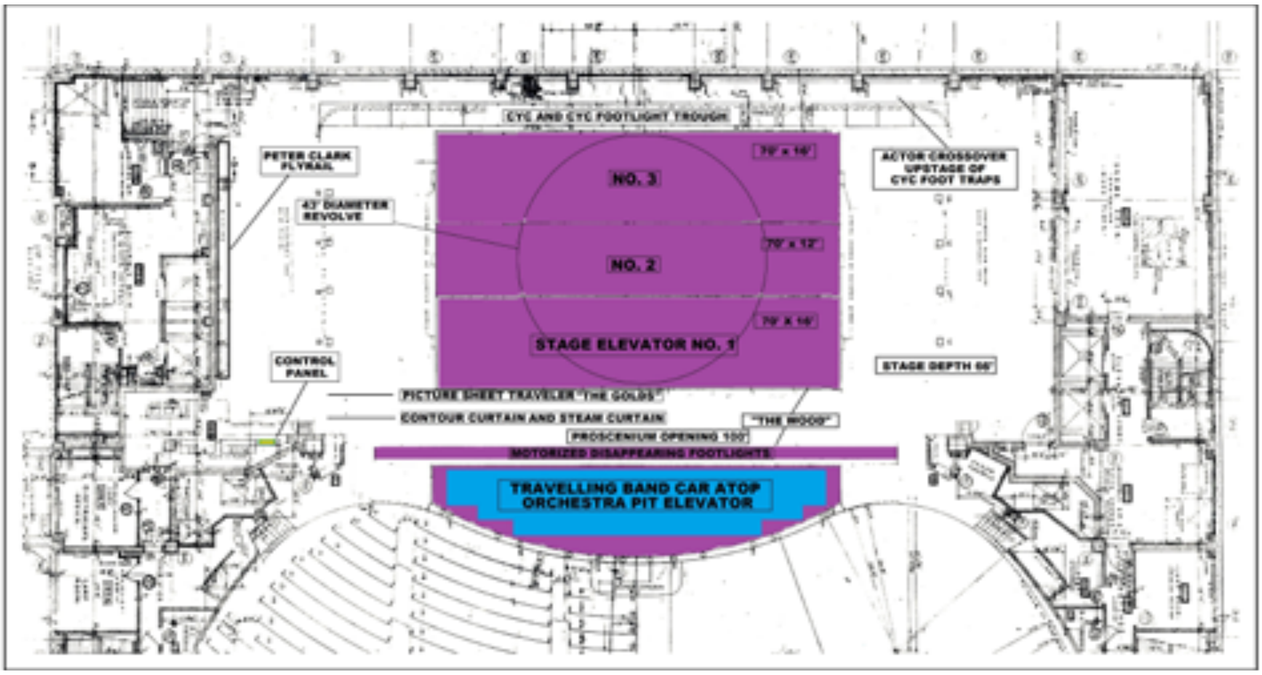


© R. Duncan MacKenzie



Der Bandwagen ist auf dieser faktenreichen Illustration auf dem Aufzug Nr. 3 zu sehen.

The Band Car is shown atop Elevator No. 3 in this fact-filled illustration.



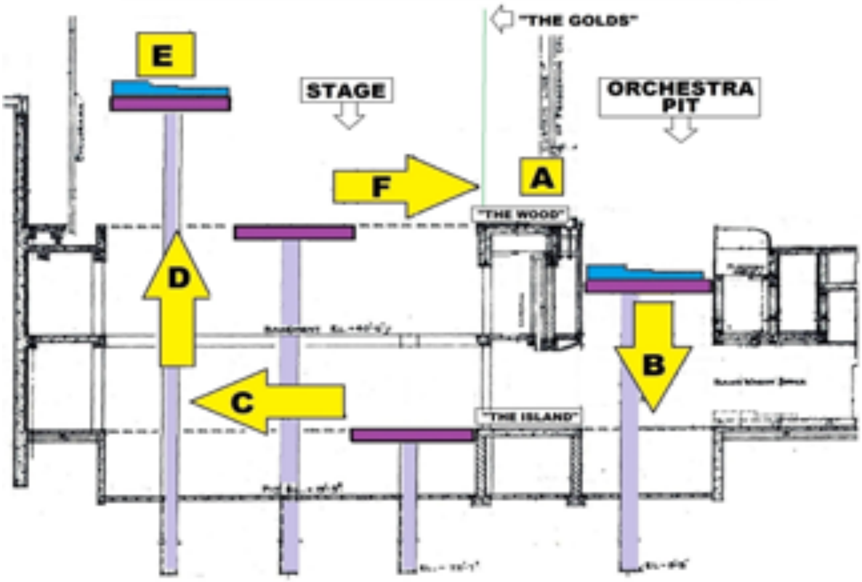
Radio City Music Hall Plan of Stage / Bühnenplan Peter Clark, 1932 Theatre historical Society Bob Foreman

Der einzige feste Teil der Bühne in der Music Hall war zwölf Fuß und zehneinhalb Zoll tief und wurde als “das Holz” bezeichnet. Außer in die Grube passte der Bandwagen auf die Aufzüge 1 und 3, aber nicht auf den mittleren Aufzug oder das Holz. Wenn das Aufzugssystem für einen Arbeitstag eingeschaltet wurde, wurde Clarks Inching-Vorrichtung aktiviert, die einen bestimmten Aufzug automatisch bündig mit der Bühne oder auf einer anderen gewählten Höhe hielt - innerhalb eines Sechzehntels eines Zolls. Wie Modern Machine Shop in einem Artikel von 1937 bemerkte, “atmet die Bühne”.

The only solid portion of the Music Hall stage was twelve feet, ten and one-half inches deep and referred to as “the wood.” Besides the pit, the Band Car could fit onto Elevators 1 and 3, but not on the center elevator or the Wood. When the elevator system was turned on for a day’s work, Clark’s inching device was activated, automatically holding a given lift flush with the stage, or at any other chosen height-- within one/sixteenth of an inch. As Modern Machine Shop noted in a 1937 article, “the stage breathes.”

Partial Section through stage house
Explanation of travelling band car

A. Diversionary act plays “in one” downstage of the picture traveler, known at the Music Hall as “The Golds”.
B. Band car atop pit lift descends from picture position to Bottom -(26'9")
C. Band car travels through sub-basement to stage elevator No.3
D. Band car and elevator No.3 ascend to top position (+13’); stage lifts No.1 + 2 ascend to stage position (±0’)
E. “The Golds” open to reveal band car
F. Band car descends to stage level (±0’) and travels to orchestra lift, which then descends out of sight



Teilschnitt durch das Bühnenhaus
Erklärung des fahrenden Orchesterwagens

A. Ablenkungsmanöver, die "in einem" unter der Bühne des Reisenden spielen, in der Music Hall bekannt als "The Golds".
B. Der Bandwagen auf dem Hubpodium fährt von der Bildposition nach unten (-8,15m)
C. Der Bandwagen fährt durch das Untergeschoss zum Bühnenaufzug Nr. 3
D. Der Bandwagen und der Aufzug Nr. 3 fahren nach oben (+3,96m); die Bühnenaufzüge Nr. 1 und 2 fahren nach oben (±0m)
E. "The Golds" öffnen sich und geben den Bandwagen frei
F. Der Bandwagen fährt auf die Bühnenebene hinunter (±0m) und fährt zum Orchesteraufzug, der dann außer Sichtweite hinunterfährt

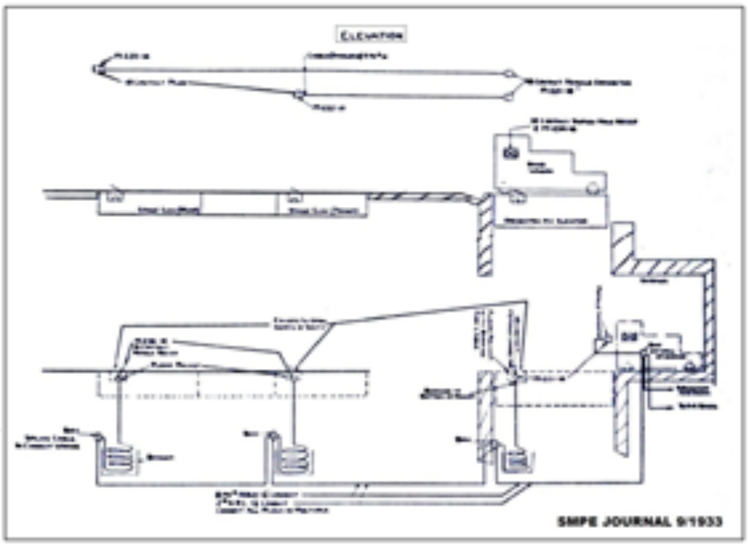
A clever invention allowed the orchestra to be heard even from the subbasement. A special traveling cable was made up whereby the output from the newly-invented RCA microphones (left) used on the pit could be paralleled, as shown on the right, and the audio signal never interrupted. Connections were made and unmade by the Band Car Driver and two cable wranglers, concealed by the Band Car back masking.

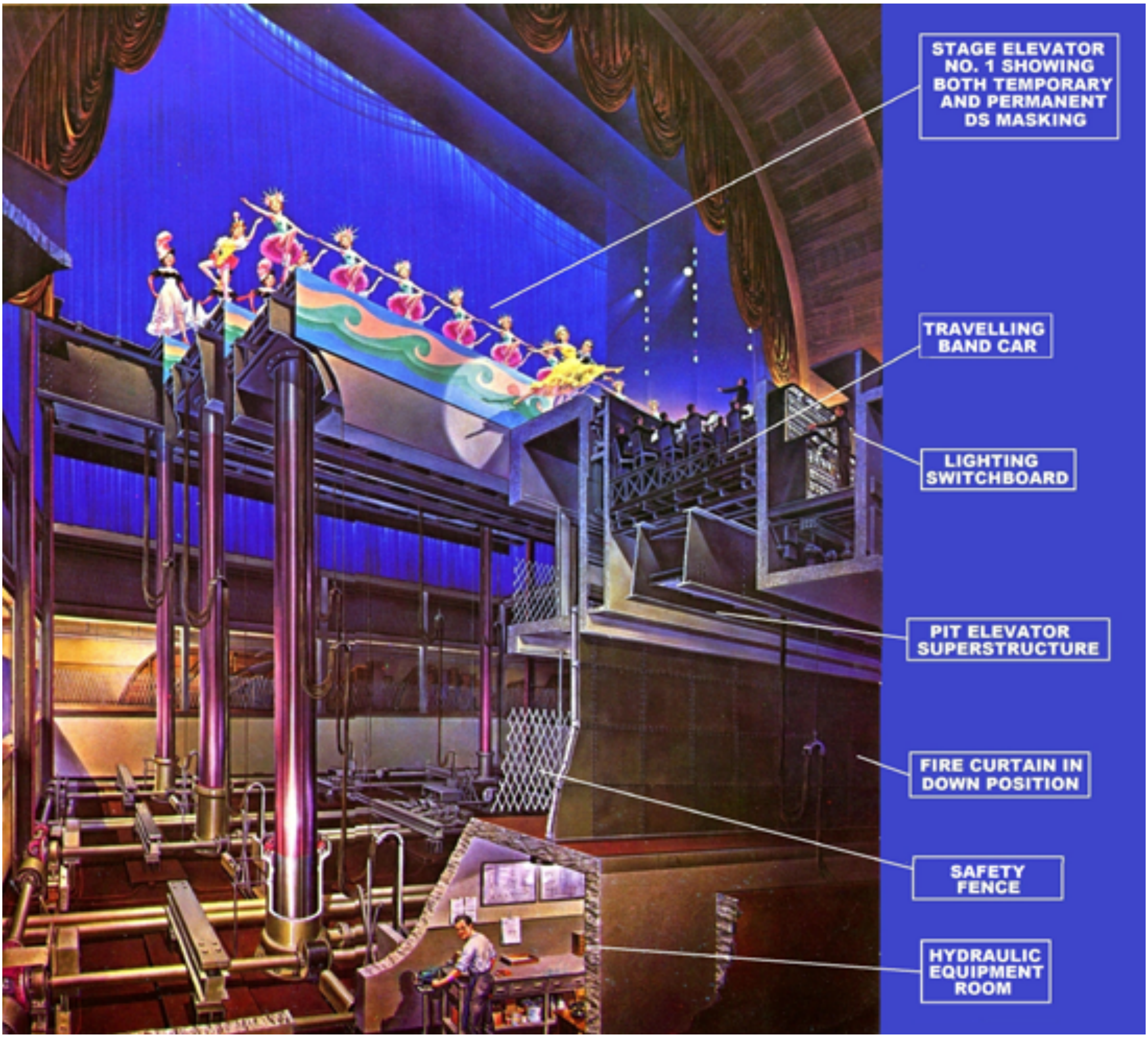
Eine clevere Erfindung ermöglichte es, dass das Orchester sogar vom Untergeschoss aus gehört werden konnte. Es wurde ein spezielles Wanderkabel angefertigt, mit dem die Ausgänge der neu erfundenen Cinch-Mikrofone (links), die im Orchestergraben verwendet wurden, parallel geschaltet werden konnten (siehe Abbildung rechts), ohne dass das Tonsignal unterbrochen wurde. Die Verbindungen wurden vom Fahrer des Bandwagens und zwei Kabelträgern hergestellt und wieder gelöst, verdeckt durch die Rückwand des Bandwagens.

Broadcasting 12/1932



SMPE Journal 9/1933





Wikimedia Commons

Radio City Music Hall



A 1949 advertisement for Socony Oil showcased the elevators, which were driven not by hydraulic fluid, but by a mixture of water and (Socony) cutting oil, along with an anti-bacterial treatment. Elevator 2 was "the brains of the operation" containing the turntable motor and the electric solenoids which pin ("clutch") the three lifts together to make a turntable.

In einer Werbung für Socony Oil aus dem Jahr 1949 wurden die Aufzüge vorgestellt, die nicht mit Hydraulikflüssigkeit, sondern mit einer Mischung aus Wasser und (Socony-)Schneidöl sowie einer antibakteriellen Behandlung betrieben wurden. Aufzug 2 war "das Gehirn des Betriebs" und enthielt den Drehtellermotor und die elektrischen Magnetspulen, die die drei Aufzüge miteinander koppelten ("kuppelten"), um eine Drehscheibe zu bilden.



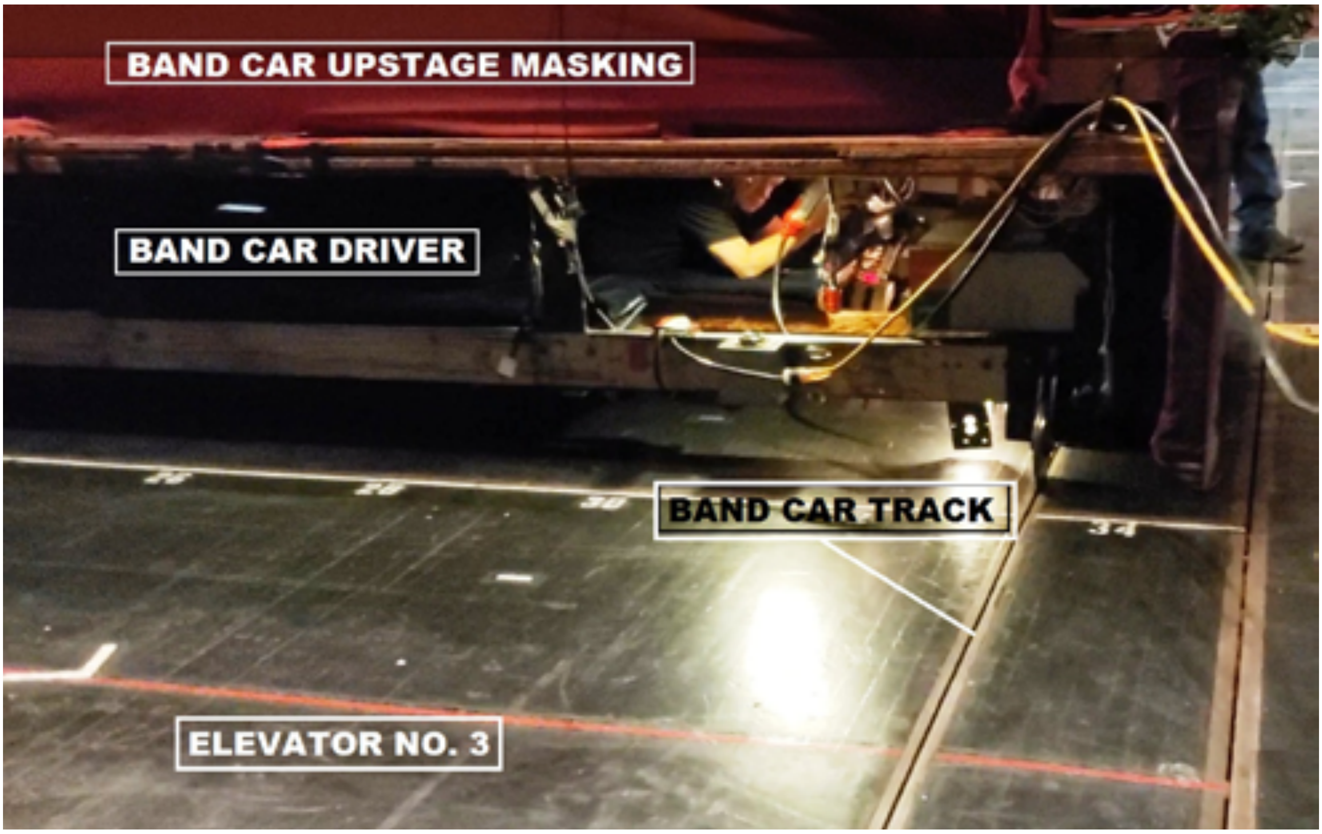
© R. Duncan MacKenzie

The electrically-driven travelling Band Car was intended for seventy-five musicians and was the size of a horizontal locomotive (it ran on two tracks), weighing in at twelve and a half tons, including passengers. A driver, known as the Band Car Driver, manipulated the Upstage/Downstage/Stop motor control from his prone position within the upstage right corner of the Car. The Band Car Driver could see upstage, but not downstage, so a spring-loaded limit switch wheel was mounted on the downstage side which would stop the Car if it the wheel fell below deck elevation, as in the case of an elevator hole.

Der elektrisch angetriebene fahrende Bandwagen war für fünfundsiebzig Musiker gedacht und hatte die Größe einer horizontalen Lokomotive (er fuhr auf zwei Gleisen) und wog einschließlich der Passagiere zwölfeinhalb Tonnen. Ein Fahrer, der so genannte Band Car Driver, bediente den Aufwärts-/Abwärts-/Stopp-Motor von seiner liegenden Position in der rechten oberen Ecke des Wagens aus. Der Band Car Driver konnte zwar nach oben sehen, aber nicht nach unten, so dass auf der Unterbühne ein federbelastetes Endschalterrad angebracht war, das den Wagen anhielt, wenn das Rad unter die Deckshöhe fiel, wie im Falle eines Aufzugslochs.

A view of the Band Car Driver during a maintenance session.

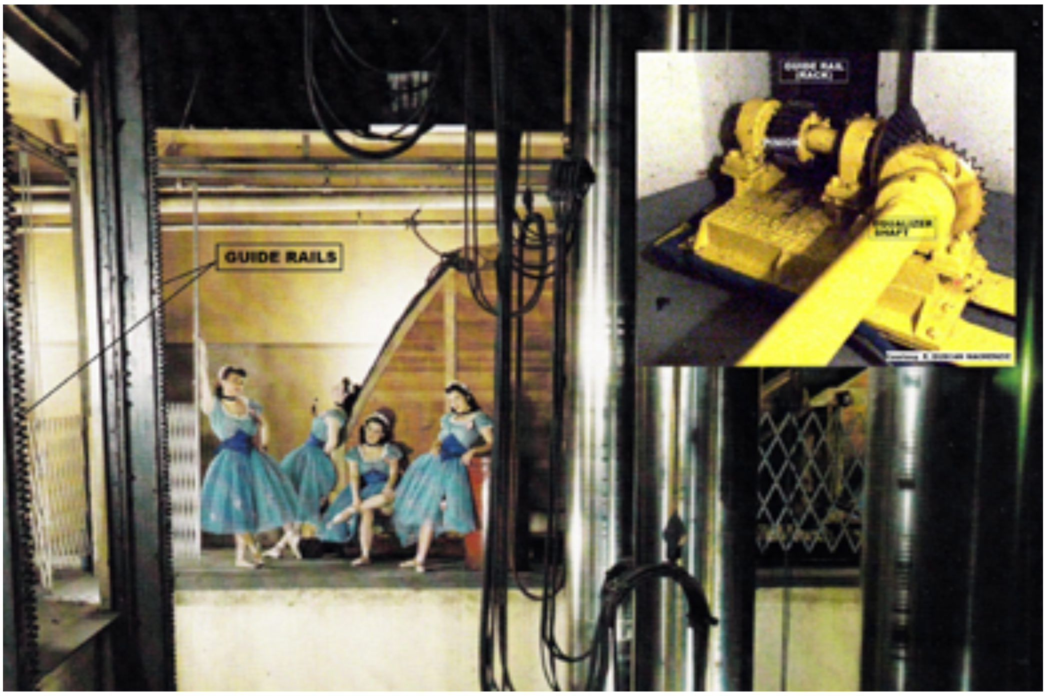
Ein Blick auf den Band Car Driver während einer Wartung.



Das Vermächtnis des Peter Clark

TheaterFachmann

von Bob Foreman

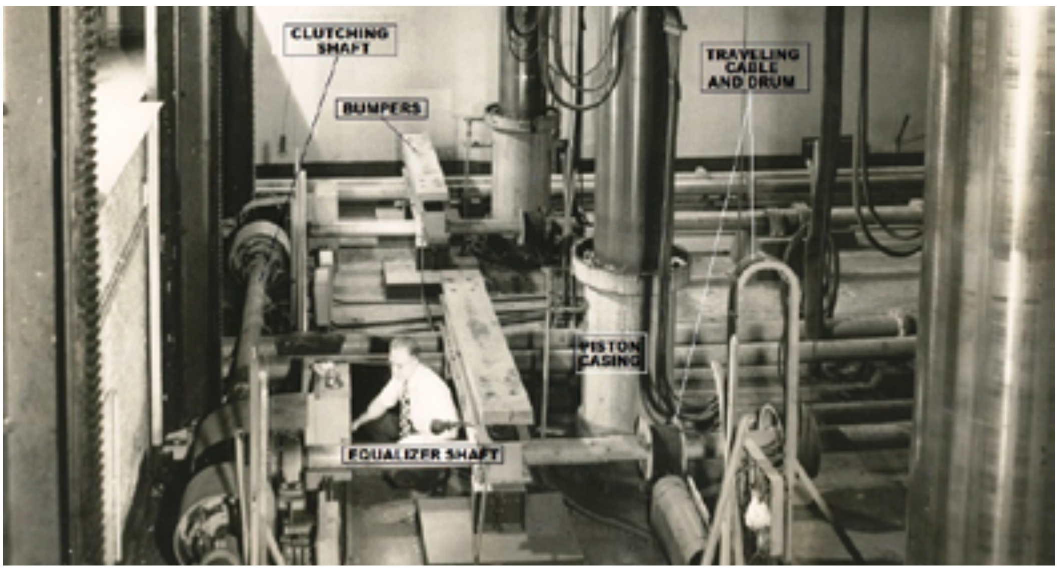


Die Peter-Clark-Aufzüge in der Music Hall waren die ersten hydraulischen Bühnenaufzüge, die elektrisch gesteuert wurden, und die massiven Stahlführungsschienen dienten nicht nur als Stabilisatoren, sondern waren auch der Schlüssel zu Clarks Ausgleichssystem. Die Zähne (Zahnstange) in den Führungsschienen griffen in das Ritzel des Ausgleichsgetriebes ein (siehe Abbildung), und über einen bühnenbreiten Ausgleichsschacht wurden die beiden Seiten des Aufzugs miteinander verbunden und synchronisiert. Wenn sich die Aufzüge bewegten, drehten sich die Wellen und trieben einen elektrischen Servo-Schaltmechanismus an, der der Steuertafel die tatsächliche Höhe eines bestimmten Aufzugs mitteilte. "Peter Clark Inc." und die Patentnummer 1.922.525 waren in den Sockel des Ausgleichsgetriebes (rechts) und auf den Kolbengehäusen eingegossen.

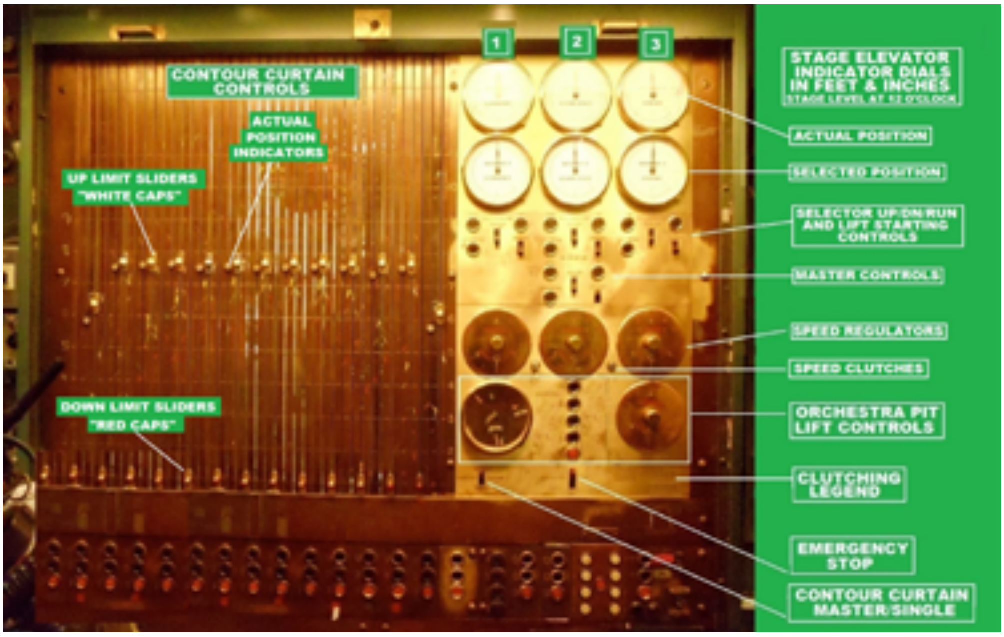
The Peter Clark lifts at the Music Hall were the first hydraulic stage elevators to be electrically controlled, and besides serving the stabilizer function, the solid steel guide rails were also the key to Clark's equalizer system. The teeth (rack) in the guides would mesh with the pinion gear of the equalizer (inset), and via a stage-width equalizer shaft would lock and synchronize the two sides of the elevator together. When the lifts moved, the shafts spun, motivating an electrical servo switch switch mechanism which told the Control Panel the actual height of a given elevator. "Peter Clark Inc." and patent number 1,922,525 were integrally cast within the the base of the equalizer gear (right) and on the piston casings.

Der ursprüngliche Hydraulikingenieur Bill Kells ist in der Grube im Einsatz, wo pneumatischer Druck die Kupplungen aktivierte, die die drei Ausgleichswellen miteinander verriegeln konnten, was für die Drehscheibe notwendig war. Die Aufzugsgrube, eine Etage unter dem Untergeschoss, war während einer Aufführung die Kampfstation des Ingenieurs, wo er im wörtlichen und übertragenen Sinne "die Kolben schmierte". Wenn die Aufzüge nicht in Betrieb waren und die Aufzugsstopp-Schalter auf der Schalttafel nach unten gedreht waren, schloss der Techniker ein einzelnes Ventil an jedem der vier Aufzüge, wodurch die Aufzüge auf der Bühnenebene effektiv arretiert wurden. Dann konnte das System abgeschaltet werden.

Original hydraulic engineer Bill Kells is on duty in the pit where pneumatic pressure activated the clutches which could lock the three equalizer shafts together, necessary to enable the turntable. The elevator pit, a level below the subbasement, was the engineer's battle station during a performance, where he "greased the pistons" both literally and figuratively. When the lifts were not in use, and the Control Panel Lift Stop switches turned downwards, the engineer would close a single valve on each of the four elevators, effectively locking the lifts in place at stage level. Then the system could be turned off.



by Bob Foreman

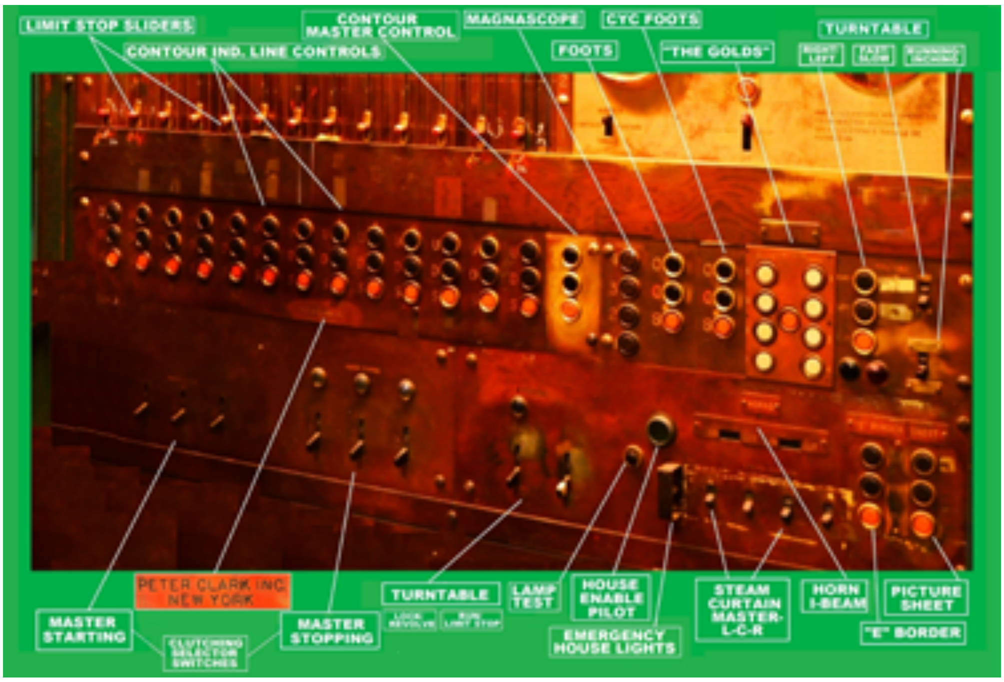


Framed in green, the brass and bronze Peter Clark Control Panel was located stage right, immediately offstage of the stage manager's desk. Actual Position Indicators of the Contour Curtain (left) were mechanically activated by small steel cables which ran all the way up to the associated hoist motor in the grid. Speed Clutch push buttons with key faces were located beneath the speed regulators (right center) and served to mechanically lock the three speed regulator dials together. The legend at the bottom of the panel read: "When elevators are operated from Master buttons, speed clutches should be pushed in."

Das grün umrahmte Peter-Clark-Bedienpult aus Messing und Bronze befand sich auf der rechten Bühnenseite, unmittelbar neben dem Inspizientenpult. Die aktuellen Positionsanzeigen des Konturenvorhangs (links) wurden mechanisch durch kleine Stahlseile aktiviert, die bis zum zugehörigen Hubmotor im Gitter verliefen. Unter den Geschwindigkeitsreglern (rechts in der Mitte) befanden sich Druckknöpfe mit Schlüsselflächen, die dazu dienten, die drei Geschwindigkeitsregler mechanisch zu verriegeln. Die Beschriftung am unteren Rand der Tafel lautete: "Wenn die Aufzüge mit den Mastertasten bedient werden, sollten die Geschwindigkeits-kupplungen eingedrückt sein."

While the picture unreeled, a stagehand was assigned to the Control Panel as "stage watch." If the film broke, he would close "the Golds" and activate emergency Houselights. He was to keep a sharp eye on Elevator 1, because if it drifted upwards on its own, it would crush the massive Picture Sheet. In this event, he would hit Emergency Stop and telephone the engineer.

Während das Bild abgespult wurde, war ein Bühnenarbeiter als "Bühnenwächter" der Schalttafel zugeteilt. Wenn der Film riss, schloss er die "Golds" und aktivierte die Notbeleuchtung des Hauses. Er sollte den Aufzug 1 im Auge behalten, denn wenn dieser von selbst nach oben fuhr, würde er die massive Bildplatte zerdrücken. In diesem Fall würde er die Notbremse ziehen und den Ingenieur anrufen.





Achtundachtzig Jahre nach der Installation beschreiben Insider der Music Hall die Peter Clark-Hydraulik als "sehr zuverlässig", was im Bühnenhandwerksjargon als perfekt bezeichnet wird.
Das New York World-Telegram schrieb: "Eine Galaxie von Stars könnte von den Spielplänen gestrichen werden, ohne die tatsächliche Leere am Broadway zu schaffen, die durch den Tod von Peter Clark entstanden ist."

Eighty-eight years after installation, Music Hall insiders describe the Peter Clark hydraulics as "very reliable," stagehand slang for perfect. The New York World-Telegram wrote: "A galaxy of stars might be stricken from the bills without creating the actual void on Broadway caused by the death of Peter Clark."

Um ein Video des Bedienfelds in Betrieb zu sehen, googeln Sie "Peter Clark Stage Elevator". https://www.youtube.com/watch?v=HwECK0KLCRY

To watch a video of the control panel in action, google "Peter Clark Stage Elevator." or go to https://www.youtube.com/watch?v=HwECK0KLCRY



ACKNOWLEDGEMENTS AND NOTES

Special thanks to Duncan MacKenzie, Michael Zande, Bill Counter, and Rick Zimmerman for their invaluable contribution to this effort.

Others who deserve mention are, in alphabetical order, Giovanni AngottL Rick Boychuk, Tommy Brent, Tim Burns, John Calhoun (NYPL -Billy Rose), John Cardoni, Cinema Treasures, Peter Clark (Met Opera Archivist), Ryan Cole, Dennis Degan, Mitch Deutsch, George Dummitt, Bobby Ellerbee, Karen Fischer, Mary Foreman, Marty Fuller, Rory Grennan, Ben Hall, Scott Hardin, Alison Harper, Don Hoffend, Jr„ Don Hoffend, Sr., Diane Jaust, Blake Joblin, Brad Joblin, Jimmy Keane, Wade Laboissionniere, Ken Lager, Alexandria Lang, LANTERN, Bruce Laverty, Carlos Martinez, John McCall, Joe Mobilia, Garry Matter, MSG Entertainment, Daniel Okrent, Joe Patten, Lisa Lacroce Patterson, the Peter Clark family, Mack Reed, Tom Rinaldi, Ken Roe, Christine Roussel, Joel Rubin, Scott Scheidt, Patrick Seymour, Ray Spurlin, Olaf Soot, Richard Streeter, John Tanner, Eric Titcomb, Nicholas Van Hoogstraten, Luci Waldron, Wendy Waszut-Barrett, and Dave Winslow.

DANKSAGUNGEN UND ANMERKUNGEN

Besonderer Dank geht an Duncan MacKenzie, Michael Zande, Bill Counter und Rick Zimmerman für ihren unschätzbaren Beitrag zu dieser Arbeit.

Andere, die Erwähnung verdienen, sind, in alphabetischer Reihenfolge, Giovanni AngottL Rick Boychuk, Tommy Brent, Tim Burns, John Calhoun (NYPL - Billy Rose), John Cardoni, Cinema Treasures, Peter Clark (Archivar der Met Opera), Ryan Cole, Dennis Degan, Mitch Deutsch, George Dummitt, Bobby Ellerbee, Karen Fischer, Mary Foreman, Marty Fuller, Rory Grennan, Ben Hall, Scott Hardin, Alison Harper, Don Hoffend, Jr" Don Hoffend, Sr, Diane Jaust, Blake Joblin, Brad Joblin, Jimmy Keane, Wade Laboissionniere, Ken Lager, Alexandria Lang, LANTERN, Bruce Laverty, Carlos Martinez, John McCall, Joe Mobilia, Garry Matter, MSG Entertainment, Daniel Okrent, Joe Patten, Lisa Lacroce Patterson, die Familie Peter Clark, Mack Reed, Tom Rinaldi, Ken Roe, Christine Roussel, Joel Rubin, Scott Scheidt, Patrick Seymour, Ray Spurlin, Olaf Soot, Richard Streeter, John Tanner, Eric Titcomb, Nicholas Van Hoogstraten, Luci Waldron, Wendy Waszut-Barrett, und Dave Winslow.

BIBLIOGRAPHY

The best book about Movie Palaces is Ben Hall's The Best Remaining Seats, 1961.

Below: books and articles by date.

1927, Book: R.W. Sexton, American Theatres of Today

1930, March: Popular Science, "Radio City to cost $250,000,000"

1930, May: Architectural Record "Procedure in Designing a Theatre"

1931, June: Science and Invention, "World's Super Amusement Center"

1932, April: Architectural Forum, "V. The International Music Hall"

1932, April: Architectural Forum, "VI. Structural Frame of the International Music Hall"

1932, June: Architectural Record, "Theatre Designs for Rockefeller Center"

1932, July: Popular Mechanics, "Orchestra Platform on Elevators and Track"

1932, August: Popular Mechanics, "World's LargestTheatre... "

1932, November: Theatre Arts, "Building Number 10"

1932, December 12: Variety, "Stage Lighting, etc."

1932, no date: Kleigl Brothers Brochure, "Lighting the World's Greatest Theatres"

1932, September: Architectural Forum, "Behind the Scenes" (by Peter Clark)

1933, February: Popular Science, "World's Biggest Stage is Marvel of Mechanics"

1933, February: Popular Mechanics, "The Greatest Theatre in the World"

1933, March: Popular Mechanics, "A Modern Tower of Babel"

1933, March: Scientific American, "An Entertainment Treasure House"

BIBLIOGRAPHIE

Das beste Buch über Filmpaläste ist Ben Halls The Best Remaining Seats von 1961.

Unten: Bücher und Artikel nach Datum.

1927, Buch: R.W. Sexton, Amerikanische Theater von heute

1930, März: Popular Science, "Radio City soll 250.000.000 Dollar kosten"

1930, Mai: Architectural Record "Verfahren zur Gestaltung eines Theaters"

1931, Juni: Wissenschaft und Erfindung, "Das Super-Vergnügungszentrum der Welt"

1932, April: Architekturforum, "V. Die internationale Musikhalle"

1932, April: Architektonisches Forum, "VI. Tragwerk der Internationalen Musikhalle"

1932, Juni: Architectural Record, "Theaterentwürfe für das Rockefeller Center"

1932, Juli: Popular Mechanics, "Orchestra Platform on Elevators and Track"

1932, August: Populäre Mechanik, "Das größte Theater der Welt... "

1932, November: Theaterkunst, "Gebäude Nummer 10"

1932, 12. Dezember: Variety, "Bühnenbeleuchtung, usw."

1932, kein Datum: Broschüre der Gebrüder Kleigl, "Beleuchtung der größten Theater der Welt".

1932, September: Architektonisches Forum, "Hinter den Kulissen" (von Peter Clark)

1933, Februar: Popular Science, "Die größte Bühne der Welt ist ein Wunderwerk der Mechanik"

1933, Februar: Populäre Mechanik, "Das größte Theater der Welt"

1933, März: Popular Mechanics, "A Moderner Turmbau zu Babel"

1933, März: Scientific American, "Ein Schatzhaus der Unterhaltung"

1933, September: Zeitschrift der SMPE, "Radio City Sound Equipment"

1933, 8. August: Electrical World, "Verfeinerung der Steuerungen bei Radio City... "

1936, Februar: Steel, "Bühne in der Radio City Music Hall... "

1937, Juni: Modem Machine Shop, "Hydraulic Power and its Applications to ... "
1937, 29. Dezember: Motion Picture Daily, "Radio City Fifty Anniversary Issue"
1937, ohne Datum: Radio City, Radio City Pictorial
1940, 2. Dezember: Life, "Rockette Nr. 33"
1941, Januar: Populäre Mechanik, Geheimnisse des Theaters "Magie"
1943, 26. April: Leben, "Radio City Music Hall"
1944, April 22: Showmen's Trade Review, "Radio City Music Hall - Höhepunkt von fünfzig Jahren... "
1946, Buch: William Peck Banning, Pionier des kommerziellen Rundfunks (WEAF und Roxy)
1949, April: Coronet, "Maestro der Music Hall"
1949, Buch: Harold Burris-Meyer, Theater und Hörsäle
1950, April: Popular Mechanics, "Halle der tausend Illusionen"
1955, kein Datum: Joseph Vasconcellos, Katalog (Nachfolger von Peter Clark)
1961, Buch: Ben Hall, Die besten verbleibenden Sitze
1964, 11. Dezember: Life, "Die Rockettes"
1966, Buch: Ben Hall, Radio City Music Hall Souvenir Programm
1973, Buch: William C. Young, Dokumente des amerikanischen Theaters
1974, Oktober: Theaterhandwerk, "Radio City"
1979, Buch: Francisco, Charles, Die Radio City Music Hall
1979, Buch: David Naylor, Amerikanische Bilderpaläste
1980, Buch: Judith Anne Love, Dreißigtausend Tritte
1991, Buch: Nicholas Van Hoogstraten, Verlorene Broadway-Theater
1999, drittes Quartal: Festzelt, "Radio City Music Hall" (von Lyman Brenneman)
2000, April: Nachrichten zur Konservierung, "Hinter den Kulissen von Radio City"
2003, Buch: Daniel Okrent, Großes Glück
2005, Winter: Spotlight (IATSE Local One), "Local One setzt die Tradition bei Radio City's fort... "
2012, Buch: Ross Melnick, American Showman (Roxy)
2017, Dezember: Amerikanisches Theater, "Hanfhäuser: Die Spielregeln kennen"

1933, September: Journal of the SMPE, "Radio City Sound Equipment"
1933, August 8: Electrical World, "Refinement in Controls at Radio City... "
1936, February: Steel, "Stage in Radio City Music Hall... "
1937, June: Modem Machine Shop, "Hydraulic Power and its Applications to ... "
1937, December 29: Motion Picture Daily, "Radio City Fifty Anniversary Issue"
1937, no date: Radio City, Radio City Pictorial
1940, December 2: Life, "Rockette No. 33"
1941, January: Popular Mechanics, "Secrets of the 'Magie' Theatre"
1943, April 26: Life, "Radio City Music Hall"
1944, April 22: Showmen 's Trade Review, "Radio City Music Hall - Climax of Fifty Years... "
1946, Book: William Peck Banning, Commercial Broadcast Pioneer (WEAF and Roxy)
1949, April: Coronet, "Maestro of the Music Hall"
1949, Book: Harold Burris-Meyer, Theatres and Auditoriums
1950, April: Popular Mechanics, "Hall of a Thousand Illusions"
1955, no date: Joseph Vasconcellos, Catalog (successors to Peter Clark)
1961, Book: Ben Hall, The Best Remaining Seats
1964, December 11: Life, "The Rockettes"
1966, Book: Ben Hall, Radio City Music Hall Souvenir Program
1973, Book: William C. Young, Documents of the American Theatre
1974, October: Theatre Crafts, "Radio City"
1979, Book: Francisco, Charles, The Radio City Music Hall
1979, Book: David Naylor, American Picture Palaces
1980, Book: Judith Anne Love, Thirty Thousand Kicks
1991, Book: Nicholas Van Hoogstraten, Lost Broadway Theatres
1999, Third Quarter: Marquee, "Radio City Music Hall" (by Lyman Brenneman)
2000, April: Preservation News, "Backstage at Radio City"
2003, Book: Daniel Okrent, Great Fortune
2005, Winter: Spotlight (IATSE Local One), "Local One Continues the Tradition at Radio City's... "
2012, Book: Ross Melnick, American Showman (Roxy)
2017, December: American Theatre, "Hemp Hauses: Know the Ropes"

Dieser Artikel ist eine Zusammenfassung von zwei Artikeln, die Sie auf der Website http://peterclarkinc.blogspot.com finden.

This article is a condensation of two articles which can be found at the web site http://peterclarkinc.blogspot.com

Der Autor Bob Foreman war viele Spielzeiten lang Direktor für Betrieb und Kapitalprojekte des New Yorker Shakespeare Festivals, darunter auch für das Delacorte Theater im Central Park. In ähnlicher Funktion war er für das Atlanta Fox, die ehemaligen Loew-Theater in Richmond, Virginia und Providence, Rhode Island, und das Theatre in the Park, ein Gebäude der Weltausstellung von 1964, tätig.

Author Bob Foreman was for many seasons Director of Operations and Capital Projects for the New York Shakespeare Festival, including the Delacorte Theater in Central Park. He served in similar capacities at the Atlanta Fox, former Loew theatres in Richmond, Virginia and Providence, Rhode Island, and Theatre in the Park, a 1964 World's Fair building.

lovethatbob13@gmail.com

Sosman & Landis

Shaping the Landscape of American Theater

by Wendy Waszut-Barrett, PhD

The manufacture of stage settings in the United States of America greatly changed between 1879 and 1909. Initially, scenic artists journeyed from one town to another, completing a variety of projects. They advertised as tramp painters, sign writers and bulletin artists, accepting whatever work was offered in each area. By the end of the nineteenth-century, scenic art once designed and painted by itinerant artists on site was replaced with stage scenery shipped from studios in metropolitan areas. The number of American scenic studios increased as the country stretched westward. Newly founded communities along the nation's ever-expanding railway system constructed opera houses, vaudeville theaters, music halls, music academies, and other assembly rooms with stages for popular entertainment. At this time, a combination of businessmen and local citizens funded the planning and construction for tens of thousands of theater buildings across the country. Theater construction and management were perceived as business investments, in addition to being a social necessity. The demand for stage settings soon outweighed the supply, prompting itinerant artists to band together and form scenic studios. New scenic studios soon assembled a staff of tradesmen and increased overall productivity, meeting an increased demand for stage scenery and machinery.



Fig. 1 Sosman & Landis catalogue, 1894.


Fig. 2 Joseph S. Sosman in Sosman & Landis catalogue 1889.


Fig. 3 Perry Landis in Sosman & Landis catalogue, 1889.

The shift from itinerant artist to scenic studio in the United States paralleled the success of Joseph S. Sosman (1846-1915) and Perry Landis (1847-1905).

Die Herstellung von Bühnenbildern in den Vereinigten Staaten von Amerika hat sich zwischen 1879 und 1909 stark verändert. Zunächst reisten Bühnenbildner von einer Stadt zur anderen und erledigten eine Vielzahl von Projekten. Sie warben als Straßenmaler, Schildermaler und Aushangkünstler und nahmen jede Arbeit an, die in der jeweiligen Gegend angeboten wurde. Jahrhunderts wurden die Bühnenbilder, die einst von reisenden Künstlern vor Ort entworfen und gemalt wurden, durch Bühnenbilder ersetzt, die von Studios in den Großstädten geliefert wurden. Die Zahl der amerikanischen Bühnenbildstudios nahm zu, als sich das Land nach Westen ausdehnte. Neu gegründete Gemeinden entlang des sich ständig ausweitenden Eisenbahnnetzes errichteten Opernhäuser, Varieté-Theater, Musikhallen, Musikakademien und andere Versammlungsräume mit Bühnen für die Volksunterhaltung. Zu dieser Zeit finanzierte eine Kombination aus Geschäftsleuten und lokalen Bürgern die Planung und den Bau von zehntausenden von Theatergebäuden im ganzen Land. Der Bau und Betrieb von Theatern wurde nicht nur als gesellschaftliche Notwendigkeit, sondern auch als wirtschaftliche Investition gesehen. Die Nachfrage nach Bühnenbildern war bald größer als das Angebot, so dass sich umherziehende Künstler zusammentaten und Bühnenbildstudios gründeten. Neue Bühnenbildstudios stellten bald einen Stab von Handwerkern zusammen und steigerten die Gesamtproduktivität, um die steigende Nachfrage nach Bühnenbildern und Maschinen zu befriedigen.

Der Wandel vom Wanderkünstler zum Bühnenbildstudio in den Vereinigten Staaten verlief parallel zum Erfolg von Joseph S. Sosman (1846-1915) und Perry Landis (1847-1905). Ihre Partnerschaft wandelte sich zwischen 1876 und 1880 von "*Sosman and Landis, scenic artists*" in das Sosman & Landis Scene Painting Studio of Chicago. Bis 1920 hatte ihre Firma Tausende von Bühnenbildern in die Vereinigten Staaten, nach Kanada, Mexiko und in andere Länder geliefert. Einige ihrer Kulissen haben den Test der Zeit überlebt. Backdrops, Cut Drops, Leg Drops, Bordüren, Flügel, Fensterläden, Profile und Bodenreihen sind immer noch in vielen Theatern zu finden, versteckt in alternden Gebäuden und darauf wartend, entdeckt zu werden. In den 1890er Jahren garantierte





Fig. 4 Center Door Fancy Interior Setting. / Mittlere Tür Fancy Interior Setting
Sosman & Landis, 1902. The Tabor Opera House Leadville, Co.



Fig 5 Painted detail on Center Door Fancy Interior Setting,
Gemaltes Detail an der mittleren Tür Fancy Interior Setting,
Tabor Opera House, Leadville, Colorado. 1902

Fig. 6 Painted detail from Center Door Fancy Interior Setting
Gemaltes Detail aus der mittleren Tür Fancy Interior Setting
Sosman & Landis. Capitol Theatre, Manitowoc, Wisconsin.

die Firma eine Lebensdauer von zwölf Jahren für ihre bemalten Produkte, doch viele erhaltene Bühnenbilder haben weit über ein Jahrhundert überlebt. Diese historischen Beispiele der Bühnenkunst bleiben das Vermächtnis von Sosman & Landis, einem Bühnenbildstudio, das die Landschaft des amerikanischen Theaters geprägt hat.

Da Theater in den Vereinigten Staaten als Wirtschaftsunternehmen angesehen wurden, traten viele Menschen in die Branche ein, in der Hoffnung, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Das bedeutete, dass viele Personen ohne jegliche Verbindung zu den darstellenden Künsten Arbeit in der Herstellung von Theaterprodukten suchten. Bühnenbildstudios ahmten amerikanische Fabriken nach, rationalisierten den Herstellungsprozess und steigerten die Gesamtproduktivität, wobei Bühnenbildner und Bühnenmechaniker wie Zahnräder in einem Rad funktionierten. Bühnenbildner und Bühnenmechaniker fungierten als Rädchen im Getriebe. Bühnenbildner produzierten in Massenproduktion Kulissen für eine Vielzahl von Kunden, die weit über das legitime Theater oder die Oper hinausgingen. Sie spezialisierten sich auf gemalte Illusionen für eine Vielzahl von verschiedenen populären Unterhaltungen, die Varietés, Minstrel-Shows, Weltausstellungsattraktionen,

Their partnership transitioned from "*Sosman and Landis, scenic artists*" into the Sosman & Landis Scene Painting Studio of Chicago, between 1876 and 1880. By 1920, their company had delivered thousands of stage settings throughout the United States, Canada, Mexico and other countries. Some of their scenery has survived the test of time. Backdrops, cut drops, leg drops, borders, wings, shutters, profiles, and ground rows still remain at many theaters, tucked away in aging buildings and awaiting discovery. In the 1890s, the firm guaranteed a lifespan of twelve years for their painted products, yet many extant stage settings have survived well over a century. These historic examples of scenic art remain the legacy of Sosman & Landis, a scenic studio that shaped the landscape of American Theater.

As theaters were considered business ventures in the United States, many people entered the industry with the hope of making a living. This meant that many individuals without any connection to the performing arts sought work in the manufacture of theatrical products. Scenic studios mimicked American factories, streamlining the manufacturing process and increasing overall productivity, with scenic artists and stage mechanics functioning as cogs in a wheel. Scenic studios mass-produced stock settings for a variety of clientele that went far beyond legitimate theater or opera. They specialized in painted illusion for many different

types of popular entertainments that included vaudeville acts, minstrel shows, world fair attractions, grand circus spectacles, electric parades, and settings for motion pictures. Scene painters did not abandon stage artistry, they simply conformed to business ideals that directed a more efficient approach to the manufacturing process. Droves of young artists left small rural communities, hoping for a better life at a scenic studio in a distant city. Skilled scenic artists could achieve greater wealth in one year's time than most farmers could hope for in a decade, or their entire lifetime.

What makes the establishment and success of Sosman & Landis unique is its founders. Neither Sosman, nor Landis, came from a theater lineage. They did not grow up working at an opera house or touring with a production company. They did not spend their youths as apprentices to scenic artists or other decorative painters. Each man grew up in a small midwestern town, starting out in another profession before selecting a theater trade. Sosman began his career as a scenic artist at the age of twenty-eight years old. In April 1873 Sosman assisted an itinerant artist to paint new scenery for Chandler's Opera House in Macomb, Illinois. Sosman was hired to mix paints and assist with various aspects of the painting process. He had some experience with basic painting, doing a little work as a sign painter. Sosman was unusually old to enter the scenic art profession. Most American scenic artists began their careers by the age of 16 years old,

große Zirkusspektakel, elektrische Paraden und Kulissen für Kinofilme umfassten. Die Kulissenmaler gaben die Bühnenkunst nicht auf, sie passten sich einfach den Geschäftsidealen an, die eine effizientere Herangehensweise an den Produktionsprozess vorgaben. Scharen von jungen Künstlern verließen kleine ländliche Gemeinden, in der Hoffnung auf ein besseres Leben in einem Kulissenstudio in einer entfernten Stadt. Ausgebildete Bühnenkünstler konnten in einem Jahr einen größeren Wohlstand erreichen, als die meisten Bauern in einem Jahrzehnt oder ihrem ganzen Leben erhoffen konnten.

Was die Gründung und den Erfolg von Sosman & Landis einzigartig macht, sind seine Gründer. Weder Sosman noch Landis stammten aus einer Theaterfamilie. Sie sind nicht damit aufgewachsen, an einem Opernhaus zu arbeiten oder mit einer Produktionsfirma auf Tournee zu gehen. Sie haben ihre Jugend nicht als Lehrlinge bei Bühnenbildnern oder anderen Dekorationsmalern verbracht. Jeder von ihnen wuchs in einer Kleinstadt im Mittleren Westen auf und erlernte zunächst einen anderen Beruf, bevor er sich für den Theaterberuf entschied. Sosman begann seine Karriere als Bühnenbildner im Alter von achtundzwanzig Jahren. Im April 1873 assistierte Sosman einem reisenden Künstler beim Malen neuer Kulissen für das Chandler's Opera House in Macomb, Illinois. Sosman wurde angeheuert, um Farben zu mischen und bei verschiedenen Aspekten des Malprozesses zu assistieren. Er hatte bereits einige Erfahrung mit einfacher Malerei, da er ein wenig als Schildermaler gearbeitet hatte. Sosman war ungewöhnlich alt für den Einstieg in den Beruf des Bühnenmalers. Die meisten amerikanischen Bühnenbildner begannen ihre Karriere im Alter von 16 Jahren, wenn nicht sogar früher. Abgesehen davon besteht kein Zweifel, dass Sosman ein begabter Künstler war. Unglücklicherweise brachte ihn das Fehlen einer frühen Ausbildung an einer Kunstakademie oder am Theater immer in Konflikt mit anderen Bühnenkünstlern, die schon in jungen Jahren



Fig. 7 Stage hardware advertised in the 1889 Sosman & Landis Catalogue.
Bühnenbeschläge, beworben im Katalog von Sosman & Landis von 1889.



Fig. 8 Loft Block manufactured/hergestellt by/von Sosman & Landis, ca. 1920.



Fig. 10 Floor pockets from American Reflector and Lighting Co. remnants stored in the attic above the stage at the Masonic Theatre in Yankton, South Dakota, ca. 1908.
Bodentaschen aus Resten der American Reflector and Lighting Co., gelagert auf dem Dachboden über der Bühne des Masonic Theatre in Yankton, South Dakota, ca. 1908.

ausgebildet wurden. Letztendlich blieb der Beruf des Bühnenbildners für beide Männer ein Geschäft und nicht eine Leidenschaft.

Obwohl beide Männer malen konnten, übernahm Sosman die Verantwortung für das gesamte Design, die Konstruktion und die Malerei. Landis wurde verantwortlich für den Verkauf von Sosmans Arbeiten und die Sicherung von Verträgen; er war der vollendete Verkäufer mit landesweiten Verbindungen. Als ihre Projektlast zunahm, richteten Sosman und Landis ein offizielles Studio ein und stellten ihr künstlerisches Personal zusammen. Neben dem Betrieb eines szenischen Studios diversifizierten Sosman und Landis auch ihre Interessen und investierten in die Herstellung von Bühnenhardware und Beleuchtungsausrüstung. Eines ihrer Nebengeschäfte war die American Reflector and Lighting Co. Die Produkte ihrer Tochterunternehmen verkauften sie im Hauptkatalog von Sosman & Landis. Sosman & Landis investierten auch in eine Theater-Management-Firma, die Tournee-Produktionen und Theater verwaltete. Beide, Sosman & Landis, verkörpern das Ideal des amerikanischen Geschäftsmannes des 19. Jahrhunderts schlechthin.

Die beiden Männer kamen aus grundverschiedenen Verhältnissen und teilten doch ähnliche Lebenserfahrungen. Ihr Leben wurde zunächst durch die Ereignisse rund um den amerikanischen Bürgerkrieg vom 12. April 1861 bis zum 13. Mai 1865 geprägt. Beide traten der Unionsarmee bei und kämpften gegen die Konföderation, wobei ihre Familien jeweils vehement gegen die Sklaverei waren. Sosman diente als Gefreiter in der Kompanie A der 149th Ohio Volunteer Infantry. Landis diente als Gefreiter in der Kompanie F des 116. Regiments, Indiana Infantry. Nachdem sie die Grausamkeiten des Krieges erlebt hatten, zogen beide Familien nach Westen, ließen die Zerstörungen hinter sich und hofften auf einen Neuanfang. Die westlichen Staaten und Territorien boten den Ex-Soldaten sowohl Flucht als auch Chancen. Die Familie Sosman verließ Chillicothe, Ohio, und zog 500 Meilen westlich nach Macomb, Illinois. Die Familie Landis verließ Clifty, Indiana, und zog 450 Meilen westlich nach Steady Run, Iowa. In den Nachkriegsjahren war Landis ständig auf Achse und zog von einer Stadt zur nächsten. Er fand Arbeit in Cincinnati, Ohio, Connersville, Indiana, und Fairfield, Iowa. Landis zog weiter nach Westen nach Denver, Colorado, wo er von 1871 bis 1875 wohnte, dann traf er Sosman. Etwa zur gleichen Zeit, als Sosman seine Malerkarriere begann, arbeitete Landis als Nachrichtenagent, schrieb Zeitungsartikel, verkaufte Produkte und verwaltete Immobilien. In Denver tat er sich mit einem gut vernetzten Anwalt zusammen, der sich auf Grundstücke und Titel spezialisierte. Sowohl Sosman als auch Landis erwarben in dieser Zeit wertvolle Fähigkeiten und Kontakte, was ihrer Partnerschaft sehr zugute kommen sollte.

Sosman trat 1873 in den Beruf des Bühnenmalers ein, als er dem Bühnenbildner T. B. Harrison bei den Bühnenbildern für das Opernhaus von C. V. Chandler in Macomb, Illinois, assistierte. Am 17. April 1873 kommentierte das Macomb Weekly Journal Sosmans Arbeit als Harrisons Assistent mit den Worten: "Die Malerei wurde von unserem jungen Freund Joe Sosman unterstützt; Joe hat überragende Fähigkeiten, und unsere Bürger

if not earlier. That being said, there is no doubt that Sosman was a gifted artist. Unfortunately, his lack of early training at an art academy or in the theater would always put him at odds with other scenic artists who were trained at an early age. In the end, the scenic art profession remained a business for both men, and not a passion.

Although both men could paint, Sosman became in charge of all design, construction and painting. Landis became responsible for selling Sosman's work and securing contracts; he was the consummate salesman with nationwide connections. As their project load increased, Sosman and Landis established an official studio and assembled their artistic staff. In addition to running a scenic studio, Sosman and Landis also diversified their interests and invested in manufacturing stage hardware and lighting equipment. One of their side businesses was the American Reflector and Lighting Co. They sold products from their subsidiaries in the main Sosman & Landis Catalogue. Sosman & Landis also invested in a theatrical management firm that managed touring productions and theaters. Both Sosman & Landis exemplify the quintessential nineteenth-century American businessman ideal.

The two men came from radically different backgrounds, and yet each shared similar life experiences. Their lives were initially shaped by events surrounding the American Civil War from April 12, 1861 to May 13, 1865. Both joined the Union Army and fought against the Confederacy, with each of their families being vehemently opposed to slavery. Sosman served as a Private in Company A of the 149th Ohio Volunteer Infantry. Landis served as a Private in Company F of the 116th Regiment, Indiana Infantry. After experiencing the atrocities of war, both of their families moved west, leaving the devastation behind and hoping for a new start. The western states and territories offered both escape and opportunity for ex-soldiers. The Sosman family left Chillicothe, Ohio, and moved 500 miles west to Macomb, Illinois. The Landis family left Clifty, Indiana, and moved 450 miles west to Steady Run, Iowa. In the post-war years Landis was constantly on the go, moving from one city to the next. He found employment in Cincinnati, Ohio, Connersville, Indiana, and Fairfield, Iowa. Landis continued west to Denver, Colorado, where he resided from 1871 until 1875, then he met Sosman. About the same time that Sosman began his painting career, Landis was working as a news agent, writing newspaper articles, selling produce and managing real estate. In Denver he partnered with a well-connected attorney who specialized in land tracts and titles. Both Sosman and Landis gained valuable skills and contacts during this period, something that would greatly benefit their partnership.

Sosman entered the scene painting profession in 1873 when he assisted scenic artist T. B. Harrison on the stage settings for C. V. Chandler's Opera House in Macomb, Illinois. On April 17, 1873, the Macomb Weekly Journal commented on Sosman's work as Harrison's assistant, reporting, *"The painting has been assisted by our young friend Joe Sosman; Joe has superior abilities, and our citizens will wake up some fine morning and find in him, that Macomb has a first-class artist."*

Sosman & Landis

Shaping the Landscape of American Theater

by Wendy Waszut-Barrett, PhD

Sosman met Landis a full decade after the end of the Civil War. Each man was still traveling and searching for purpose; they found purpose in each other. In 1875 scenic artist J. S. Sosman was painting scenery for Semon's opera house in Fairfield, Iowa. Landis lived in Fairfield, Iowa, for a few years before continuing on to Denver. During the early 1870s, Landis worked as a news agent and wrote articles about the west. He submitted some of his articles to the Fairfield Ledger, and frequently returned to the area to visit old friends. Years later, Landis would describe his first meeting with Sosman, explaining that at the time he was twenty-nine years old, unemployed and out of money. Sosman needed someone to assist him on scenic art projects and Landis desperately needed a job. The two became immediate friends and were soon business partners.

werden eines schönen Morgens aufwachen und feststellen, dass Macomb einen erstklassigen Künstler hat."

Sosman traf Landis ein ganzes Jahrzehnt nach dem Ende des Bürgerkriegs. Beide Männer waren immer noch auf Reisen und auf der Suche nach einem Ziel; sie fanden das Ziel im jeweils anderen. Im Jahr 1875 malte der Bühnenbildner J. S. Sosman Kulissen für Semons Opernhaus in Fairfield, Iowa. Landis lebte für einige Jahre in Fairfield, Iowa, bevor er nach Denver weiterzog. In den frühen 1870er Jahren arbeitete Landis als Nachrichtenagent und schrieb Artikel über den Westen. Er reichte einige seiner Artikel beim Fairfield Ledger ein und kehrte häufig in die Gegend zurück, um alte Freunde zu besuchen. Jahre später beschrieb Landis sein erstes Treffen mit Sosman und erklärte, dass er zu dieser Zeit neunundzwanzig Jahre alt, arbeitslos und ohne Geld war. Sosman brauchte jemanden, der ihm bei szenischen Kunstprojekten half und Landis brauchte dringend einen Job. Die beiden wurden sofort Freunde und bald auch Geschäftspartner. Am Anfang zogen die beiden von Stadt zu Stadt und machten jeden Job, den sie finden



Fig 10 Studio Signature on a front curtain, ca. 1890. Private collection.
Ateliersignatur auf einem Vordervorhang, um 1890. Privatsammlung.



Fig 11 Painted detail from a Sosman & Landis backdrop, ca. 1890. Private collection.
Gemaltes Detail aus einer Kulisse von Sosman & Landis, ca. 1890. Privatsammlung.





Fig 12+13 Painted details from a Sosman & Landis backdrop, ca. 1890. Private collection.
Gemalte Details aus einer Kulisse von Sosman & Landis, ca. 1890. Privatsammlung.

konnten, um ein wenig Geld zu verdienen. Nach einer Weile hatten sie genug Geld gespart, um sich an einem Ort niederzulassen und ein szenisches Studio zu eröffnen.
Sie zogen Chicago New York vor, da die östliche Stadt eine viel stärkere Konkurrenz auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei darstellte. Nach seinem Tod im Jahr 1915 erinnerte sich das Macomb Daily Journal daran, dass er Macomb 1878 in Richtung Chicago verließ und berichtete: "Er ging nach Chicago, um mit einem Mann namens Landis eine Partnerschaft im Geschäft mit Landschaftsmalerei zu gründen. Das Geschäft wuchs und florierte, bis die Landschaftsmalerei-Firma 'Sosman & Landis' die größte ihrer Art in den Vereinigten Staaten wurde."
Im Frühjahr 1879 richteten Sosman & Landis ihr Szenenmalerei-Studio in der 277 und 279 South Clark Street in Chicago ein. Der Mittlere Westen, insbesondere Chicago, war in den 1870er Jahren voller Potenzial und reichlich Möglichkeiten. Nach dem großen Brand in Chicago 1871 baute die Stadt besser wieder auf und trat in eine Periode beispiellosen Wachstums ein; ein Bauboom folgte. Ein Theater nach dem anderen wurde geplant, gebaut und mit Bühnenmaschinen und Kulissen ausgestattet. Diese Arbeiten zogen Bühnentischler und Bühnenbildner aus dem ganzen Land an. Zusätzlich wählten viele Einwanderer, die von jenseits des Atlantiks kamen, die Städte des Mittleren Westens aus und boten so qualifizierte Arbeitskräfte für viele neue Unternehmen. Sosman & Landis ließ sich am perfekten Ort zur perfekten Zeit nieder.
Chicago war nicht nur zentral im Land, sondern auch zentral auf dem nordamerikanischen Kontinent gelegen. Die Stadt war ein strategisch günstig gelegener Knotenpunkt im nordamerikanischen Verkehrsnetz. Wasserwege, Straßen und Eisenbahnen führten alle durch Chicago und machten die Stadt zu einem wichtigen Verteilungszentrum für Waren und Dienstleistungen. Die Einwohner Chicagos genossen gleichen Zugang zu allen Regionen des Landes. Am 17. Mai 1879 inserierte Sosman & Landis:
Kulissen für Säle - und ein eleganter Landschaftsvorhang - nur $30; eine Salonszene, $18; eine Waldszene, $18; eine Straßenszene, $18; eine Küchenszene, $15; eine Gefängnisszene, $15, alle neu und erstklassig, geeignet für kleine Säle oder Amateurvereine. Kann in jeden Teil des Landes verschickt werden.
SOSMAN & LANDIS, 277 und 279 South Clark -st. , Chicago.[2]

Dies signalisierte den Beginn einer neuen Periode in der amerikanischen szenischen Kunst. Sosman & Landis schalteten Anzeigen in Zeitungen im ganzen Land als Teil einer aggressiven Marketingkampagne.
Bis 1882 wird in den Anzeigen von Sosman & Landis angegeben, dass den versendeten Kulissen eine Montage- und Installationsanleitung beiliegt. In einer Anzeige von 1882 heißt es:
Dekoration für Säle, Elegante Fallvorhänge, Szenen, Flügel, Bordüre, alles komplett, neu und kunstvoll, vollständige Anleitung zum Aufstellen.
SOSMAN & LANDIS, 277 & 279. So. Clark St., Chicago, Illinois.[3]

In the beginning, the pair went from town to town doing whatever jobs they could find and earning a little income. After a while, they had saved enough money to settle in one location and open a scenic studio. They selected Chicago over New York, as the eastern city presented much more formidable competition in the scenic art field. Upon his passing in 1915, the Macomb Daily Journal recalled that he left Macomb for Chicago in 1878, reporting, "His going to Chicago was to form a partnersip in the scenic paiting business with a man named Landis. The business grew and flourished until the scene painting firm of 'Sosman & Landis' became thelargest of its sort in the United States."[1]
By the spring of 1879, Sosman & Landis established their scene painting studio at 277 and 279 South Clark Street in Chicago. The Midwest, particularly Chicago, was full of potential and ample opportunities during the 1870s. After the great Chicago fire of 1871, the city rebuilt better and entered a period of unprecedented growth; a building boom ensued. One theater after another was planned, constructed and outfitted with stage machinery and scenery. This work drew stage carpenters and scenic artists from all over the country. Additionally, many immigrants coming from across the Atlantic selected midwestern cities, providing a skilled work force for many new businesses. Sosman & Landis settled in the perfect location at the perfect time.
Chicago was not only centrally located in the country, but also centrally located in the North American continent. The city was a strategically positioned hub in the North American transportation network. Waterways, roadways and railways all passed through Chicago, helping it become a major distribution center of goods and services. Chicagoans enjoyed equal access to all regions of the country. On May 17, 1879, Sosman & Landis advertised:
Scenery for Halls – and elegant landscape drop curtain – only $30; a parlor scene, $18; wood scene, $18; street scene, $18; kitchen scene, $15; prison scene, $15, all new and first-class, suitable for small halls or amateur societies. Can be shipped to any part of the country.
SOSMAN & LANDIS, 277 and 279 South Clark -st., Chicago.[2]

This signaled the beginning of a new period in American scenic art. Sosman & Landis posted advertisements in newspapers across the country as part of an aggressive marketing campaign.
By 1882, Sosman & Landis advertisements state that assembly and installation instructions accompany the shipped scenery. An 1882 advertisement states:
Scenery for Halls, Elegant drop curtains, scenes, wings, border, everything complete, new and artistic, full instructions for putting up.
SOSMAN & LANDIS, 277 & 279. So. Clark St., Chicago, Illinois.[3]

Their business increased and by 1880 Sosman & Landis had a staff of five employees beyond the two founders. Landis' brother, Frank, was immediately hired as a salesman to secure contracts. From June 1881 to July 1882, the Sosman & Landis studio delivered seventy-four stock scenery collections to theaters, opera houses and music halls in nineteen states and three territories. Locations with stages using their scenery included Illinois, Indiana, Ohio, Michigan, Wisconsin, Minnesota, Iowa, Nebraska, Kansas, Missouri, Pennsylvania, West Virginia, Tennessee, Kentucky, North Carolina, Alabama, Mississippi, Georgia, Texas, Dakota Territory, Wyoming Territory and the Territory of Montana. They shipped scenery to stages located almost 2000 miles away. On July 13, 1882, The Macomb Journal reported that Sosman & Landis *"has grown from comparatively nothing to being one of the most important of its description in the United States."* The article also reported, *"in nearly every opera house in the West, which is under erection, the contract for fitting up the stage has been let to Sosman & Landis."* The new scenic studio was taking the western region by storm and their competitors sorely lagged behind. No one could compete with the firm, as they quickly expanded their advertising and operations.
By 1884, the Chicago Tribune credited Sosman & Landis Scene Painting Studio with an almost national reputation. That same year the firm supplied approximately 150 small opera houses with stock scenery. The increased project load prompted the firm to hire additional artists and carpenters, as well as establishing regional offices in Kansas City, Missouri and New York City. Other scenic concerns, regardless of past work or reputation, could not compete with the firm. Sosman & Landis' productivity eclipsed all other American scenic studios. In 1886, Sosman & Landis constructed a new building on S. Clinton Street in the Chicago. This would remain their main studio until the firm liquidated in 1923.

An 1889 Sosman & Landis catalogue described the new building in detail:
"We have at a cost of $50,000 built and equipped the largest and most complete scene painting studio in the world. Our main paint room, 50x150 feet, with 40 feet height of ceiling, fully equipped with every modern appliance, is the wonder of all managers who visit it. Below this are our carpenter shops, sewing and canvas rooms, occupying 50x150 feet with 20ft. ceiling."

Throughout the duration of the firm's history, there were many other spaces that they rented to manufacture and paint scenery; the main studio was not big enough. These secondary facilities were always referred to as annex studios. Old theaters, warehouses, and armories all functioned as annex studio space for a secondary paint staff to complete specialty projects. Specialty projects ranged from Masonic theater settings to electric floats and other outdoor spectacle displays. Sosman & Landis always supplemented their theater income with ther commercial work.

In 1889, the firm's catalogue advertised the installation of scenery at more than 2000 opera houses and halls throughout the country. By 1890, Sosman & Landis newspaper advertisements stated, *"We manufacture everything in the line of stage hardware and deal in every accessory used on stages."*[4] In

Ihr Geschäft wuchs, und 1880 hatte Sosman & Landis neben den beiden Gründern fünf Mitarbeiter. Der Bruder von Landis, Frank, wurde sofort als Verkäufer eingestellt, um Verträge zu sichern. Von Juni 1881 bis Juli 1882 lieferte das Studio Sosman & Landis vierundsiebzig Kulissen an Theater, Opernhäuser und Musiksäle in neunzehn Staaten und drei Territorien. Zu den Orten, an denen die Kulissen verwendet wurden, gehörten Illinois, Indiana, Ohio, Michigan, Wisconsin, Minnesota, Iowa, Nebraska, Kansas, Missouri, Pennsylvania, West Virginia, Tennessee, Kentucky, North Carolina, Alabama, Mississippi, Georgia, Texas, Dakota Territory, Wyoming Territory und das Territorium von Montana. Sie verschickten Kulissen an Bühnen, die fast 2000 Meilen entfernt lagen. Am 13. Juli 1882 berichtete das Macomb Journal, dass Sosman & Landis "aus dem Nichts zu einem der wichtigsten Unternehmen seiner Art in den Vereinigten Staaten geworden ist." Der Artikel berichtete auch, dass "in fast jedem Opernhaus im Westen, das sich im Bau befindet, der Vertrag für die Ausstattung der Bühne an Sosman & Landis vergeben worden ist." Das neue Bühnenbildstudio eroberte die westliche Region im Sturm und seine Konkurrenten hinkten schmerzlich hinterher. Niemand konnte mit der Firma konkurrieren, da sie ihre Werbung und ihren Betrieb schnell ausweiteten.
Im Jahr 1884 bescheinigte die Chicago Tribune dem Sosman & Landis Scene Painting Studio einen fast nationalen Ruf. Im selben Jahr belieferte die Firma etwa 150 kleine Opernhäuser mit Bühnenbildern. Die wachsende Zahl von Projekten veranlasste die Firma, zusätzliche Künstler und Schreiner einzustellen und regionale Büros in Kansas City, Missouri und New York City zu eröffnen. Andere Bühnenbildfirmen, unabhängig von ihrer früheren Arbeit oder ihrem Ruf, konnten nicht mit der Firma konkurrieren. Die Produktivität von Sosman & Landis stellte alle anderen amerikanischen Bühnenbildstudios in den Schatten. Im Jahr 1886 errichteten Sosman & Landis ein neues Gebäude in der S. Clinton Street in Chicago. Dieses sollte bis zur Auflösung der Firma im Jahr 1923 ihr Hauptstudio bleiben.

Ein Katalog von Sosman & Landis aus dem Jahr 1889 beschrieb das neue Gebäude detailliert:
"Wir haben mit einem Kostenaufwand von 50.000 $ das größte und vollständigste Szenenmalstudio der Welt gebaut und ausgestattet. Unser Hauptmalraum, 50x150 Fuß, mit 40 Fuß Deckenhöhe, voll ausgestattet mit jedem modernen Gerät, ist das Wunder aller Manager, die ihn besuchen. Darunter befinden sich unsere Tischlerwerkstätten, Näh- und Leinwandräume, die 50x150 Fuß mit 20 Fuß Deckenhöhe einnehmen."

Während der gesamten Firmengeschichte gab es viele andere Räume, die sie anmieteten, um Kulissen herzustellen und zu bemalen; das Hauptstudio war nicht groß genug. Diese sekundären Einrichtungen wurden immer als Nebenateliers bezeichnet. Alte Theater, Lagerhäuser und Waffenkammern dienten als Nebenateliers für ein zweites Malerteam, um Spezialprojekte zu realisieren. Die Spezialprojekte reichten von Freimaurer-Theaterkulissen bis hin zu elektrischen Wagen und anderen Spektakeln im Freien. Sosman & Landis ergänzten

ihre Theatereinnahmen stets mit anderen kommerziellen Arbeiten.
Im Jahr 1889 warb der Katalog der Firma für die Installation von Bühnenbildern in mehr als 2000 Opernhäusern und Hallen im ganzen Land. 1890 hieß es in den Zeitungsanzeigen von Sosman & Landis: "Wir stellen alles im Bereich der Bühnenbeschläge her und handeln mit jedem Zubehör, das auf Bühnen verwendet wird."[4]

Neben der Herstellung von Bühnenbildern wurde Sosman & Landis zu einem bedeutenden Verteiler von Bühnenbeschlägen, Beleuchtungsausrüstung und Farbzubehör. Ihr Ruf als Theaterausstatter wuchs weiter an. 1894 verkündeten die Kataloge von Sosman & Landis, dass sie Kulissen für 4000 Bühnen im ganzen Land geliefert hatten.
Bereits am 29. Mai 1900 berichtete der Evening Kansan-Republican: "Sosman & Landis haben ihre Abdrücke auf mehr Kulissen in westlichen Theatern, vielleicht als jede andere Firma in den Vereinigten Staaten." Im Jahr 1901 warben Sosman & Landis damit, dass 6.000 Theater ihre Kulissen verwendeten. Zu diesem Zeitpunkt lieferte Sosman & Landis nicht nur Kulissen an Bühnen in den Vereinigten Staaten, Mexiko und Kanada, sondern auch in andere Länder, darunter Kingston, Jamaika und Johannesburg, Südafrika.
Es gab keine andere Firma in den Vereinigten Staaten, die mit der Menge an Kulissen konkurrieren konnte, die von der in Chicago ansässigen Firma hergestellt wurde.
In den 1880er Jahren stellte Sosman & Landis ständig neue Bühnenbildner, Tischler, Bühnenmechaniker und Näherinnen ein, um mit der ständig wachsenden Zahl von Projekten Schritt zu halten. Der Katalog von Sosman & Landis von 1894 wirbt damit, dass sie fünfundzwanzig Bühnenbildner "von anerkanntem Können" beschäftigten, und fügt hinzu: "Viele von ihnen haben Positionen in den BESTEN THEATERN DIESES LANDES innegehabt!" Innerhalb von fünf Jahren wuchs diese Zahl auf fünfunddreißig Künstler an. Ein Jahrzehnt später zählte die Belegschaft von Sosman & Landis fünfundsechzig Mitarbeiter, die im Hauptstudio arbeiteten, und weitere zwölf Mitarbeiter, die in den Nebenräumen tätig waren. Wiederum war das Nebenatelier

addition to manufacturing stage scenery, Sosman & Landis became a major distributor of stage hardware, lighting equipment and paint supplies. Their reputation as theatrical suppliers continued to expand. In 1894, Sosman & Landis catalogues announced that they had delivered scenery for 4000 stages nationwide.

Already on May 29, 1900, the Evening Kansan-Republican reported, "Sosman & Landis have their imprints on more scenery in western theaters perhaps than any other company in the United States." By 1901, Sosman & Landis advertised that 6,000 theaters were using their scenery. By this time, Sosman & Landis not only supplied scenery to stages in the United States, Mexico and Canada, but also to other countries, including Kingston, Jamaica and Johannesburg, South Africa. There was no other firm in the United States that could compete with the amount of scenery manufactured by the Chicago-based firm. Throughout the 1880s, Sosman & Landis continually added additional scenic artists, carpenters, stage



Fig. 14 Sosman & Landis Catalogue, 1894-1895.



Fig 15 Masonic setting by Sosman & Landis
Freimaurerisches Bühnenbild von Sosman & Landis
Scottish Rite Theatre in Wichita, Kansas, 1898.



Fig. 16 Scottish Rite backdrop for the Masonic Temple..
Hintergrundbild des Schottischen Ritus für den Freimaurertempel in Yankton, South Dakota, 1908.

mechanics and seamstresses to their staff, all trying to keep up with an ever-increasing number of projects. The 1894 Sosman & Landis catalogue advertised that they employed twenty-five scenic artists "of recognized ability," adding *"Many of them have held positions in the BEST THEATRES OF THIS COUNTRY!"* In five years' time, that number increased to thirty-five artists on staff. A decade after that, the Sosman & Landis staff numbered sixty-five employees working at the main studio and another twelve employees working in their annex space. Again, the annex studio was reserved for specialty work, such as Masonic scenery for Scottish Rite Theaters.[5]

In 1902, the Sosman & Landis company made headlines when the Chicago Tribune published an article about the firm entitled, *"Ship Scenery to All the World."* It was published on February 2, 1902 and went into great detail about the shop and painting process.[6] The article mentioned that thirty-five mechanics, artisans and artists were employed at Sosman & Landis that year. The article reported,

"These dim premises at 236 South Clinton street, rising out of a still more dim and sooty and grimy neighborhood of factories and steam plants, is one of the great sources of blue mountains, silvery streams, verdant woods, and gilded palaces of the world of play. Boulders, beaches, prisons, kitchens, and wide sweeps of landscapes have gone fromit to the theaters in Zacatecas, Chihuahua, and Pueblo, Mexico. Playgoers in Kingston, Jamaica, look upon its painted fountains and sylvan dells, and in far off Johannesburg in South Africa the firm of Sosman & Landis has a bid in for decorating a theater stage".

The article described the painting process and placement of vertical paint frames throughout the brick building.
"Looking in behind the scenes of scene painting is much akin to looking in behind the scenes back of footlights. They are dim and drafty. Dust lies here and there, and cords, and cables, and platforms, and false floors, are everywhere. The great workshop

für Spezialarbeiten reserviert, wie z. B. Freimaurer-Kulissen für Scottish Rite-Theater.[5]

Im Jahr 1902 machte die Firma Sosman & Landis Schlagzeilen, als die Chicago Tribune einen Artikel über die Firma mit dem Titel "Ship Scenery to All the World" veröffentlichte. "Der Artikel wurde am 2. Februar 1902 veröffentlicht und ging sehr detailliert auf die Werkstatt und den Malprozess ein.[6] Der Artikel erwähnte, dass in jenem Jahr fünfunddreißig Mechaniker, Handwerker und Künstler bei Sosman & Landis beschäftigt waren. Der Artikel berichtete,

"Diese düsteren Räumlichkeiten in der 236 South Clinton Street, die sich aus einer noch düstereren und rußigen und schmutzigen Nachbarschaft von Fabriken und Dampfanlagen erheben, sind eine der großen Quellen für blaue Berge, silberne Flüsse, grüne Wälder und vergoldete Paläste in der Welt des Spiels. Felsen, Strände, Gefängnisse, Küchen und weite Landschaften sind von hier in die Theater in Zacatecas, Chihuahua und Pueblo, Mexiko, gegangen. Die Theaterbesucher in Kingston, Jamaika, blicken auf die gemalten Brunnen und idyllischen Täler, und im fernen Johannesburg in Südafrika hat die Firma Sosman & Landis ein Angebot für die Dekoration einer Theaterbühne abgegeben."

Der Artikel beschrieb den Lackiervorgang und die Platzierung der vertikalen Lackrahmen im gesamten Backsteingebäude:.
"Der Blick hinter die Kulissen der Szenenmalerei ist so ähnlich wie der Blick hinter die Kulissen der Scheinwerfer. Sie sind schummrig und zugig. Staub liegt hier und dort, und Schnüre und Kabel und Plattformen und Zwischenböden sind überall. Die große Werkstatt ist 50 Fuß breit und 152 Fuß lang, mit einer lichten Weite vom Boden bis zu den Oberlichtern von 38 Fuß, und einem Bodengefälle von weiteren 16 Fuß auf einer Seite bis zum Boden des Kellers. An den Wänden aus totem Ziegelstein ist Platz für acht große Fallvorhänge, die zum Malen aufgespannt werden können, während sich in einer zentralen Erhebung im hinteren Teil des Raumes vier weitere kleinere Malrahmen befinden."[7]



Fig 17 Sosman & Landis advertisement/Anzeige in American Mason, Dec. 1892.



Fig. 18 Sosman & Landis Studio were featured in the Chicago Tribune on Feb. 22, 1902, p., 42.
Das Sosman & Landis Studio wurde in der Chicago Tribune am 22. Februar 1902, S., 42, vorgestellt.



Fig. 19 Painted detail on Sosman & Landis backdrop, c. 1920.
Gemaltes Detail auf der Kulisse von Sosman & Landis, um 1920.

is 50 feet wide and 152 feet long, with a clear reach from floor to skylights of 38 feet, and a floor drop of 16 feet more on one side to the bottom of the basement. On the walls of dead brick is room for eight great drop curtains to be stretched for painting, while in a central elevation in the rear of the room are four more smaller paint frames." [7]

There were twelve paint frames strategically placed in the Sosman & Landis main studio on South Clinton Street. Four frames lined each of the side walls, with movable paint frames on one side and stationary paint frames on the other side. The four moveable paint frames were easily operated with the mechanical assistance of counterweights and windlasses. They measured twenty-four feet high and stretched the length of the studio. The frames could be lowered sixteen feet to the basement floor, effortlessly sliding into troughs so that the artists could access the top portion of a composition when painting. On the opposite wall were four stationary frames, two large and two small. The large frames measured thirty-five feet wide and could be bolted together, forming one large frame that was seventy-feet wide. At the end of the studio were four paint frames for smaller drops. The frames were operational and could be raised but only lowered to floor level. In between two of the four frames was a permanent platform for the scenic artists to work. Although it was stationary, the staff referred to it as a bridge. Positioned eight feet above the ground, a set of steps provided access for the artists. Behind this stationary bridge, a washing sink and color bench were positioned against the far wall. The dry colors were stored in fifty-gallon drums, carefully organized on shelves above the color bench. On either side of the color bench were five-gallon crocks with a mixture of pigment and water. This wet pulp was in a ready state for any artist's palette during the day. The preparation of paint and glue was critical at the Sosman & Landis studio, as the firm guaranteed, *"a set of our scenery is good for twelve years wear."* They advertised the durability of their scenery, stating, *"We pay special attention to the selection of our canvas, its sewing and preparation of the colors…Our scenery will not fade as we use the highest standard grades of color which, outside of large cities, it is impossible to procure. It will remain bright and attractive to the last."* [8] Indeed, very few of their extant drops have faded after a century of continued use.

The youngest members, also known as paint boys, were responsible for the color bowls on each scenic artist's palette. Wet pigment pulp was kept in soup bowls on the palette. One paint boy was responsible for the palettes of three scenic artists. They were also responsible for continually bringing warm size water (diluted hide glue) throughout the painting

Im Hauptstudio von Sosman & Landis in der South Clinton Street waren zwölf Malrahmen strategisch platziert. Jeweils vier Rahmen säumten die Seitenwände, mit beweglichen Farbrahmen auf der einen Seite und stationären Farbrahmen auf der anderen Seite.
Die vier beweglichen Malrahmen wurden mit mechanischer Hilfe von Gegengewichten und Winden leicht bedient. Sie waren vierundzwanzig Fuß hoch und erstreckten sich über die gesamte Länge des Ateliers. Die Rahmen konnten sechzehn Fuß tief in den Kellerboden abgesenkt werden, wobei sie mühelos in Tröge glitten, so dass die Künstler beim Malen auf den oberen Teil einer Komposition zugreifen konnten. An der gegenüberliegenden Wand befanden sich vier stationäre Rahmen, zwei große und zwei kleine. Die großen Rahmen waren fünfunddreißig Fuß breit und konnten miteinander verschraubt werden, so dass ein großer Rahmen mit einer Breite von siebzig Fuß entstand. Am Ende des Studios befanden sich vier Malrahmen für kleinere Tropfen. Die Rahmen waren funktionsfähig und konnten angehoben, aber nur auf Bodenniveau abgesenkt werden. Zwischen zwei der vier Rahmen befand sich eine permanente Plattform, auf der die Bühnenbildner arbeiten konnten. Obwohl sie stationär war, bezeichneten die Mitarbeiter sie als Brücke. In einer Höhe von etwa drei Metern über dem Boden befand sich eine Treppe, die den Künstlern den Zugang ermöglichte.
Hinter dieser stationären Brücke waren an der gegenüberliegenden Wand ein Waschbecken und eine Farbbank positioniert. Die trockenen Farben wurden in Fünfzig-Gallonen-Fässern gelagert, die sorgfältig auf Regalen über der Farbbank angeordnet waren. Auf beiden Seiten der Farbbank standen Fünf-Gallonen-Töpfe mit einer Mischung aus Pigment und Wasser. Dieser nasse Brei war in einem fertigen Zustand für die Palette eines jeden Künstlers während des Tages. Die Zubereitung von Farbe und



Fig. 20 Painted detail from Interior Setting,
Gemaltes Detail aus Interior Setting,
The Tabor Opera House, Leadville, Colorado. 1902

process. A three-burner gas stove was located near the color bench to keep both size water and hide glue warm at all times. In colder environments, size water quickly gelled and became unusable during the painting process. Paint boys worked in hope of becoming an assistant to a journeyman scenic artist. Once transitioning from assistant to journeyman, a scenic artist received his own palette. At Sosman & Landis, the scenic artists' paint palettes were approximately 3'-6" high and 12'-0" long by 4'-0" wide. Each palette could accommodate approximately twenty bowls of color, a size pot, a water bucket, sponge, paint brushes and the necessary drawing tools. The transition from paint boy to scenic artist was a slow process without any guarantee of advancement. The studio depended upon a highly-skilled staff. Sosman & Landis catalogues stated, *"Our Artists are selected with reference to their special abilities. Some excel in designing and painting drop curtains, others in landscapes, and others in interior scenes; so, we divided our work that each is given that which he can do best."*

The first scenic artist hired by Sosman was Thomas G. Moses (1856-1934). Moses would eventually become president of the firm and purchase the firm's name after the original iteration of Sosman & Landis closed. Although Sosman and Moses were ten year apart in age, each had been painting for seven years when they met. Sosman was familiar with Moses' reputation as a fast and accurate painter. He offered the young artist a steady position and dependable income during the spring of 1880. Moses was immediately sent on the road to paint a stock scenery collection for the opera house in Kenosha, Wisconsin. Sosman soon joined him and the pair rapidly completed the project. The two sporadically returned to Chicago to stock up on supplies and then moved on to another project. Sosman and Moses traveled from one theater to another throughout the country, remaining on the road more than they were in the main studio. During 1880, Thomas G. Moses wrote that it would take six months before Moses even met Landis after starting with the firm. Although their business address was located in Chicago, the majority of

Leim war im Atelier von Sosman & Landis von entscheidender Bedeutung, denn die Firma garantierte: "Ein Satz unserer Kulissen ist zwölf Jahre lang haltbar." Sie warben mit der Langlebigkeit ihrer Kulissen, indem sie erklärten: "Wir achten besonders auf die Auswahl unserer Leinwand, das Nähen und die Vorbereitung der Farben...Unsere Kulissen werden nicht verblassen, da wir die höchsten Standardqualitäten von Farben verwenden, die außerhalb der großen Städte unmöglich zu beschaffen sind. Sie wird bis zum Schluss hell und attraktiv bleiben."[8] In der Tat sind nur sehr wenige der erhaltenen Tropfen nach einem Jahrhundert fortgesetzten Gebrauchs verblasst.

Die jüngsten Mitglieder, auch Farbjungen genannt, waren für die Farbschalen auf der Palette jedes szenischen Künstlers zuständig. Der nasse Pigmentbrei wurde in Suppenschüsseln auf der Palette aufbewahrt. Ein Paint Boy war für die Paletten von drei szenischen Künstlern zuständig. Sie waren auch dafür verantwortlich, während des Malvorgangs ständig warmes Leimwasser (verdünnter Hautleim) zu bringen. Ein dreiflammiger Gasherd befand sich in der Nähe der Farbbank, um sowohl das Leimwasser als auch den Hautleim stets warm zu halten. In kälteren Umgebungen gelierte das Leimwasser schnell und wurde beim Malenprozess unbrauchbar. Malerjungen arbeiteten in der Hoffnung, Assistent eines Bühnenbildnergesellen zu werden. Nach dem Übergang vom Assistenten zum Gesellen erhielt ein Bühnenbildner seine eigene Palette. Bei Sosman & Landis waren die Farbpaletten der Bühnenkünstler etwa 3'-6" hoch und 12'-0" lang und 4'-0" breit. Jede Palette bot Platz für etwa zwanzig Farbschalen, einen Leimtopf, einen Wassereimer, Schwamm, Pinsel und die notwendigen Zeichenwerkzeuge. Der Übergang vom Malerjungen zum Bühnenkünstler war ein langsamer Prozess ohne jede Garantie für ein Weiterkommen. Das Studio war auf einen hochqualifizierten Mitarbeiterstab angewiesen. In den Katalogen von Sosman & Landis hieß es: "Unsere Künstler werden nach ihren besonderen Fähigkeiten ausgewählt. Einige zeichnen sich durch das Entwerfen und Malen von Fallvorhängen aus, andere durch Landschaften und wieder andere durch Innenraumszenen; so haben wir unsere Arbeit aufgeteilt, damit jeder das bekommt, was er am besten kann."

Der erste von Sosman angeheuerte Bühnenbildner war Thomas G. Moses (1856-1934). Moses wurde schließlich Präsident der Firma und erwarb den Firmennamen, nachdem die ursprüngliche Iteration von Sosman & Landis geschlossen wurde. Obwohl zwischen Sosman und Moses ein Altersunterschied von zehn Jahren bestand, hatte jeder von ihnen bereits seit sieben Jahren gemalt als sie sich trafen. Sosman war mit Moses' Ruf als schnellem und akkuratem Maler vertraut. Er bot dem jungen Künstler im Frühjahr 1880 eine feste Anstellung und ein verlässliches Einkommen an. Moses wurde sofort auf die Reise geschickt, um für das Opernhaus in Kenosha, Wisconsin, eine Kulissensammlung zu malen. Sosman schloss sich ihm bald an und die beiden schlossen das Projekt schnell ab. Die beiden kehrten sporadisch nach Chicago zurück, um sich mit Vorräten einzudecken, und zogen dann weiter zu einem anderen Projekt. Sosman

und Moses reisten von einem Theater zum anderen durch das ganze Land und waren mehr unterwegs als im Hauptstudio. Im Jahr 1880 schrieb Thomas G. Moses, dass es sechs Monate dauerte, bis Moses Landis überhaupt kennenlernte, nachdem er bei der Firma angefangen hatte. Obwohl sich ihre Geschäftsadresse in Chicago befand, wurde der Großteil der Arbeit immer noch vor Ort erledigt. Als das Arbeitsaufkommen zunahm, gab es eine ständige Kette von Ereignissen. Zunächst reiste ein Verkäufer durch das Land, um Bühnenbilder an neue und bestehende Theater zu vermarkten. Nachdem ein Vertrag zustande gekommen war, wurde ein Bühnentischler oder Bühnenmechaniker vor Ort geschickt, um den Farbraum vorzubereiten und mit dem Bau von Rahmen für die vertraglich vereinbarten Kulissen zu beginnen. Schließlich kamen die Bühnenbildner, um die Bühnenbilder zu malen. Sowohl der/die Bühnenbildner als auch der/die Bühnentischler blieben vor Ort, bis alle Kulissen ordnungsgemäß installiert waren. Mit der Zunahme der Projekte wuchs auch die Anzahl der Firmenvertreter, die als Team reisten. Am Anfang reiste Moses mit Sosman als seinem Assistenten. Als das Unternehmen wuchs, reiste Moses dann mit seinem eigenen Assistenten, Ed Loitz. Loitz sollte für die nächsten vier Jahrzehnte Moses' Assistent bleiben, unabhängig von den Projekten oder Standorten.

Im Laufe der Jahre verließ Moses sporadisch die Firma und schloss sich mit anderen Bühnenkünstlern zusammen. Er gründete Moses & Graham; Burridge, Moses, & Louderback; Moses & Louderback, und Moses & Hamilton. Loitz assistierte Moses immer noch, auch nachdem beide alt geworden waren. Es war während Moses' vierter Abwesenheit vom Atelier im Jahr 1902, als Landis schwer erkrankte und nicht mehr in der Firma arbeiten konnte. Innerhalb von zwei Jahren wurde es offensichtlich, dass Landis seine Aufgaben im Studio nie wieder aufnehmen würde. 1904 erkannte Sosman, dass er Hilfe brauchte; eine Person, die seine bisherigen Aufgaben als künstlerischer Leiter ausfüllen konnte. 1904 reiste Sosman nach New York, um sich mit seinem ehemaligen Mitarbeiter Moses zu treffen. Zu dieser Zeit leitete Moses sein eigenes Bühnenbildstudio, Moses & Hamilton. Sie hatten mehrere Verträge mit Broadway-Shows, Coney Island Amusements und vielen anderen großen Projekten. Am Ende überredete Sosman seinen alten Freund, das florierende Geschäft zu verlassen und nach Chicago zurückzukehren. Am 20. Juli 1904 verkündete die Sterling Evening Gazette: "Thomas G. Moses, der Theatermaler, ist nach einem zweijährigen Aufenthalt in New York wieder nach Chicago zurückgekehrt und arbeitet nun wieder bei Sosman & Landis, der größten Firma von Theatermalern im Westen. Mr. Moses ist ein alter Sterling-Junge." Moses wurde Vizepräsident der Firma, erhielt 5.000 Dollar in Aktien und übernahm die künstlerische Kontrolle über alle Projekte. Bis 1904 war Moses direkt verantwortlich für alle Entwürfe, Konstruktionen, Malereien und Installationen bei Sosman & Landis. Moses trat in die alte Position von Sosman ein, als Sosman alle bisherigen Aufgaben von Landis übernahm. Landis verstarb im Jahr 1905. Sein Geschäftspartner folgte ihm ein Jahrzehnt später in den Tod. Die beiden wurden zusammen auf demselben Familiengrab begraben, das Sosman nach dem Tod von



Fig. 21 Thomas G. Moses painting a backdrop, c. 1910.
Thomas G. Moses malt eine Kulisse, um 1910.

work was still completed on site. As the workload increased, there was a constant chain of events. First, a salesman traveled across the country marketing stage scenery to new and existing theaters. After securing a contract, a stage carpenter or stage mechanic was sent on site to prepare the paint space and begin constructing frames for the contracted settings. Finally, the scenic artists arrived to paint the stage scenes. Both scenic artist/s and stage carpenter/s remained on site until all of the settings were properly installed. As the projects increased, so did the number of company representatives that traveled as a team. In the beginning, Moses traveled with Sosman as his assistant. As the company grew, Moses then traveled with his own assistant, Ed Loitz. Loitz would remain Moses' assistant for the next four decades, regardless of the project or locations.

Over the years, Moses sporadically left the firm, partnering with other scenic artists. He established Moses & Graham; Burridge, Moses, & Louderback; Moses & Louderback, and Moses & Hamilton. Loitz still assisted Moses, even after they both grew old. It was during Moses' fourth absence from the studio in 1902, that Landis gravely took ill and could no longer work at the firm. Within two years' time, it became apparent that Landis would never resume his responsibilities

at the studio. By 1904, Sosman recognized that he needed help; an individual to fill his previous responsibilities as artistic director. 1904, Sosman went to New York to meet with former employee Moses. At the time, Moses was managing his own scenic studio, Moses & Hamilton. They had multiple contracts with Broadway shows, Coney Island Amusements and many other large projects.
In the end, Sosman talked his old friend into leaving a thriving business and returning to Chicago. On July 20, 1904, the Sterling Evening Gazette announced, *"Thomas G. Moses, the theatrical scene painter, has moved back to Chicago after a two years' residence in New York and is again with Sosman & Landis, the largest firm of theatrical painters in the west. Mr. Moses is an old Sterling boy."* Moses became the firm's vice-president, received $5,000 in stock, and assumed artistic control over all projects. By 1904, Moses was directly responsible for all design, construction, painting and installation at Sosman & Landis. Moses stepped into Sosman's old position when Sosman undertook all of Landis' previous responsibilities. Landis passed away in 1905. He business partner joined him in death a decade later. The two were buried together in the same family plot that was purchased by Sosman after the death of Landis' adult daughter, just prior to Landis' own passing.

Upon Sosman's passing in 1915, Moses was elected the studio's president by the stockholders. However, he only remained in that position for three years. On September 1, 1918, Moses resigned as president and went to work for David H. Hunt at New York Studios. Hunt had a long history at Sosman & Landis as treasurer and secretary for the firm. In 1910, he founded New York Studios, an eastern affiliate studio to Sosman & Landis. Many previous Sosman & Landis employees opened studios but did not compete with their former employer. Instead, they became affiliates for the company, often providing a regional address for the Chicago-based firm and functioned as subcontractors for large projects. Moses returned to Sosman & Landis, but the business was struggling. Without the guidance of Sosman, Landis, or Moses, in the post-WWI years, the studio began to falter. Moses eventually returned, but only on annual contract. In the end, the company was forced to close. Moses partnered with Fred R. Megan to purchase the Sosman & Landis name. After the complete liquidation of all company assets, Moses and Megan chartered the new iteration of Sosman & Landis. The second version of Sosman & Landis was never the same, nor could it complete on a national level. When the first iteration of the company closed its doors, the main studio was rented by another firm. Moses and Megan may have purchased the name, but they had not purchased the address. The firm that did rent the coveted shop was



Fig. 22 Sosman & Landis studio stamp on the back of a setting, c. 1920.
Atelierstempel von Sosman & Landis auf der Rückseite einer Kulisse, ca 1920.

Landis' erwachsener Tochter, kurz vor Landis' eigenem Ableben erworben hatte.

Nach dem Tod von Sosman im Jahr 1915 wurde Moses von den Aktionären zum Präsidenten des Studios gewählt. Er blieb jedoch nur drei Jahre in dieser Position. Am 1. September 1918 trat Moses als Präsident zurück und ging für David H. Hunt in die New Yorker Studios. Hunt war schon lange bei Sosman & Landis als Schatzmeister und Sekretär der Firma tätig. Im Jahr 1910 gründete er die New York Studios, ein östliches Schwesterstudio von Sosman & Landis. Viele frühere Mitarbeiter von Sosman & Landis eröffneten Studios, konkurrierten aber nicht mit ihrem ehemaligen Arbeitgeber. Stattdessen wurden sie Tochtergesellschaften des Unternehmens, die oft eine regionale Adresse für die in Chicago ansässige Firma darstellten und als Subunternehmer für große Projekte fungierten. Moses kehrte zu Sosman & Landis zurück, aber das Unternehmen hatte zu kämpfen. Ohne die Führung von Sosman, Landis oder Moses begann das Studio in den Nachkriegsjahren zu schwächeln. Moses kehrte schließlich zurück, aber nur mit einem Jahresvertrag. Am Ende war das Unternehmen gezwungen, zu schließen. Moses schloss sich mit Fred R. Megan zusammen, um den Namen Sosman & Landis zu erwerben. Nach der vollständigen Liquidation aller Firmenwerte gründeten Moses und Megan die neue Iteration von Sosman & Landis. Die zweite Version von Sosman & Landis war nie die gleiche, noch konnte sie auf nationaler Ebene vollenden. Als die erste Iteration der Firma ihre Türen schloss, wurde das Hauptstudio von einer anderen Firma angemietet. Moses und Megan hatten zwar den Namen gekauft, aber nicht die Adresse. Die Firma, die den begehrten Laden gemietet hatte, war Chicago Studios. Noch vor der Liquidation von Sosman & Landis begannen die Chicago

Studios, sich als offizieller Nachfolger von Sosman & Landis zu vermarkten. Dies untergrub jede Möglichkeit des Erfolgs für die zweite Iteration von Sosman & Landis. Obwohl Moses Sosman & Landis nach 1924 weiterführte, erlangte die Firma nie wieder ihren früheren Ruhm. Im Jahr 1931 kaufte William Lemle von William Lemle Inc. alle Aktien von Sosman & Landis und übernahm damit die Kontrolle über die Firma. William Lemle, Inc. wurde mit der National Theatre Supply Co. verbunden. In den frühen 1930er Jahren verblasste der Name Sosman & Landis aus der Erinnerung..

Der Erfolg von Sosman & Landis beruhte vor allem auf drei Dingen: der Vision der Gründer, dem Können der Mitarbeiter des szenischen Studios und den räumlichen Gegebenheiten des Hauptstudios. Es brauchte eine Vision, Können und Platz, um ein amerikanisches Bühnenbildstudio erfolgreich zu machen. Ohne diese drei Dinge konnte ein Studio keine wirtschaftlichen Abschwünge und andere industrielle Hindernisse überwinden. Sosman und Landis hatten immer in die Zukunft geblickt und Veränderungen in der Theaterindustrie vorausgesehen. Sie machten sich neue Technologien zu eigen und passten sich den Veränderungen in der Unterhaltungsbranche an. Der Verlust von Sosman im Jahr 1915 bedeutete den Verlust der künstlerischen Vision bei Sosman & Landis. Im Jahr 1918 war Moses der erste von vielen langjährigen Mitarbeitern, der die Firma verließ. Bis 1920 verließen fünf Mitarbeiter Sosman & Landis, um ein konkurrierendes Studio zu gründen. Sosman & Landis erholte sich nie von diesem Ereignis; diese fünf Personen waren wichtige Rädchen im Getriebe von Sosman & Landis. Letztendlich war es der Verlust des Hauptstudioraums, der den Erfolg jeder zukünftigen Iteration des Studios verhinderte.
Neben dem Verlust der Vision, des Könnens und des Platzes konnte das Sosman & Landis Scene Painting Studio auch die vielen anderen Hindernisse oder Herausforderungen nicht überwinden. Die amerikanische Theaterindustrie war im Begriff, sich von einer zweidimensionalen Kunstform zu entfernen. Gemalte Illusion wurde zunehmend durch Stoffdraperien und dimensionale Elemente für eine Vielzahl von populären Unterhaltungen ersetzt. Nur der Kinofilm bot reichlich Gelegenheit für Bühnenbildner, die in den traditionellen Techniken der Szenenmalerei versiert waren.

Chicago Studios. Prior to the liquidation of Sosman & Landis, Chicago Studios began marketing themselves as the official successor of Sosman & Landis. This undercut any possibility of success for the second iteration of Sosman & Landis. Although Moses continued to run Sosman & Landis after 1924, the firm never regained its former glory. By 1931, William Lemle, of William Lemle Inc., purchased all of the Sosman & Landis stock, gaining all control over the firm. William Lemle, Inc., became associated with the National Theatre Supply Co. In the early 1930s, the Sosman & Landis name fades from memory.

The success of Sosman & Landis was based on three primary things: the founders' vision; the skill of the scenic studio staff; and the physical space of the main studio. It took vision, skill and space to make any American scenic studio successful. Without these three things, a studio could not overcome economic down turns and other industrial obstacles. Sosman and Landis had always looked toward the future and anticipated changes in the theater industry. They embraced new technology and adapted to shifts in the entertainment field. The loss of Sosman in 1915 represented the loss of artistic vision at Sosman & Landis. In 1918, Moses was the first of many long-term employees to depart from the firm. By 1920, five Sosman & Landis employees left to establish a competing studio. Sosman & Landis never recovered from this event; those five individuals were important cogs in the Sosman & Landis machine. Finally, it was the loss of the main studio space prevented the success of any future iteration of the studio.
In addition to the loss of vision, skill and space, the Sosman & Landis Scene Painting Studio could not overcome the many other obstacles or challenges. The American theater industry was transitioning away from a two-dimensional art form. Painted illusion was increasingly replaced with fabric draperies and dimensional elements for a variety of popular entertainments. Only motion pictures offered ample opportunities for scenic artists well-versed in traditional scene painting techniques.

---

1 "Jos. S. Sosman Dead." *Macomb Daily Journal*, Aug. 7, 1915, page 5.
2 "Scenery for Halls." *Chicago Tribune*, May 17, 1879.
3 "Scenery for Halls," *Cincinnati Enquirer*, April 15, 1882.
4 Sosman & Landis advertisement. *New York Dramatic Mirror*, 1890.
5 For more information about Masonic theaters and scenery, refer to "Staging the Scottish Rite: Degree Productions of Freemasonry." *Die Vierte Wand #007*, Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. 2017, p. 82-85.
6 "Ship Scenery to All the World." *Chicago Tribune*. February 22, 1902, p. 42.
7 "Ship Scenery to All the World," Ibid.
8 Sosman & Landis Scene Painting Studio Catalogue, 1894.

The author is from Minneapolis, Minnesota and is curent president of Historic Stage Services LLC. She specializes in the restoration and replication of historic scenery, having restored over 600 painted scenes throughout the US for a variety of venues.
She also writes a blog about historic theatres, scenic artists, and stage machinery www.drypigment.net

Die Autorin stammt aus Minneapolis, Minnesota, und ist derzeitige Präsidentin von Historic Stage Services LLC. Sie ist auf die Restaurierung und Nachbildung historischer Kulissen spezialisiert und hat bereits über 600 gemalte Kulissen in den USA für eine Vielzahl von Veranstaltungsorten restauriert.
Sie schreibt in einen Blog über historische Theater, Bühnenbildner und Bühnenmaschinerien - www.drypigment.net

Strand Electric - Hessenbruch GmbH

the early days in Germany

By Dr. David R. Bertenshaw

Introduction

The British theatre lighting company Strand Electric and Engineering Company Limited was established in 1914. After World War 2 (WW2) it started expanding its business internationally through a network of agencies and wholly owned subsidiaries, and in 1955 an agency was engaged in Germany. However little was expected of it due to the dominance of the incumbent suppliers.

In the same period, from the ashes of WW2, a small German theatre lighting company was started by lighting director Karl Hessenbruch. Hessenbruch's business flourished but was cut short by his early death. Strand and its German agent then bought the company to strengthen Strand's German position, renaming it 'Strand Electric – Hessenbruch GmbH'. However just three years later Strand itself was purchased by The Rank Organisation, leading to further reorganisation.

The existence and activities of Strand Electric - Hessenbruch is almost unrecorded in Strand's British archives. Thus when an old effects disc was discovered, the rating label shown in Figure 1 did not match any of the Strand discs catalogued. While the distinctive Strand Electric roundel logo was familiar, the name "Strand Electric – Hessenbruch" was unknown to the author. Further research in the records of Deutsche Theatertechnische Gesellschaft (DTHG) and their journal Bühnentechnische Rundschau (BTR) reveal some interesting elements of Strand's early days in Germany.

Einführung

Das britische Theaterbeleuchtungsunternehmen Strand Electric and Engineering Company Limited wurde im Jahr 1914 gegründet. Nach dem 2. Weltkrieg begann sie, ihr Geschäft durch ein Netz von Vertretungen und hundertprozentigen Tochtergesellschaften international auszuweiten, und 1955 wurde eine Vertretung in Deutschland eingerichtet. Allerdings wurde aufgrund der Dominanz der etablierten Anbieter wenig von ihr erwartet.

In der gleichen Zeit, aus der Asche des Zweiten Weltkriegs, wurde eine kleine deutsche Theaterbeleuchtungsfirma von Beleuchtungsdirektor Karl Hessenbruch gegründet. Hessenbruchs Geschäft florierte, wurde aber durch seinen frühen Tod unterbrochen. Strand und sein deutscher Vertreter kauften daraufhin das Unternehmen, um die deutsche Position von Strand zu stärken, und benannten es in "Strand Electric - Hessenbruch GmbH" um. Doch nur drei Jahre später wurde Strand selbst von The Rank Organisation gekauft, was zu einer weiteren Umstrukturierung führte.

Die Existenz und die Aktivitäten von Strand Electric - Hessenbruch sind in den britischen Archiven von Strand fast nicht verzeichnet. Als also eine alte Effektplatte entdeckt wurde, stimmte das in der Abbildung 1gezeigte Bewertungsetikett mit keiner der katalogisierten Strand-Platten überein. Während das markante Strand Electric-Rondell-Logo bekannt war, war der Name "Strand Electric - Hessenbruch" dem Autor unbekannt. Weitere Nachforschungen in den Aufzeichnungen der Deutschen Theatertechnischen Gesellschaft (DTHG) und ihrer Zeitschrift Bühnentechnische Rundschau (BTR) enthüllen einige interessante Elemente der frühen Tage von Strand in Deutschland.



1. Strand Electric - Hessenbruch rating label on effects disc
Typenschild auf Effektscheibe

Strand's German Market before the 1950s

Until the 1950s there is no evidence of Strand actively marketing in Germany, where opera and theatre lighting was already a sophisticated subject, then well in advance of Britain. The major industrial suppliers, AEG and Siemens-Schuckertwerke provided complete theatre lighting systems, while many smaller specialist manufacturers ensured that foreign competition found few niche opportunities.

In contrast Strand had principally focused on meeting the needs of the commercial London theatre market followed by the British regional and amateur stage, all notable for their economy in expenditure rather than technical excellence. Bentham recounts how John Christie, when contemplating building his own opera house (Glyndebourne) to emulate German opera performances in the 1930s, found how '*unsuitable Strand equipment was for his opera house*'; an opinion Bentham privately supported. When one contrasts

Strands Deutscher Markt vor den 1950er Jahren

Bis in die 1950er Jahre gibt es keine Belege dafür, dass Strand aktiv Marketing in Deutschland betrieb, wo die Opern- und Theaterbeleuchtung bereits ein hochentwickeltes Thema war, damals weit vor Großbritannien. Die großen industriellen Anbieter, AEG und Siemens-Schuckertwerke, lieferten komplette Theaterbeleuchtungssysteme, während viele kleinere Spezialhersteller dafür sorgten, dass die ausländische Konkurrenz nur wenige Nischen fand.

Im Gegensatz dazu hatte sich Strand hauptsächlich darauf konzentriert, die Bedürfnisse des kommerziellen Londoner Theatermarktes zu erfüllen, gefolgt von den britischen Regional- und Amateurbühnen, die sich alle eher durch Sparsamkeit bei den Ausgaben als durch technische Exzellenz auszeichneten. Bentham erzählt, wie John Christie, als er in den 1930er Jahren den Bau

eines eigenen Opernhauses (Glyndebourne) in Erwägung zog, um deutschen Opernaufführungen nachzueifern, feststellte, wie "unpassend die Strand-Ausstattung für sein Opernhaus war"; eine Meinung, die Bentham privat unterstützte. Wenn man die Grobheit und Größe von Geräten wie dem Strand Grand Master mit der voreingestellten Raffinesse der Siemens Bordoni-Regler kontrastiert, ist es leicht, die Kluft in der Technologie zu erkennen.

Nach dem 2. Weltkrieg, als sich Großbritannien in einer prekären wirtschaftlichen Lage befand, erkannte Strand, dass der Export lebenswichtig war, um das Geschäft zu unterstützen und zu erweitern. Vor dem Krieg war die einzige Übersee-Vertretung in Portugal, aber 1957 listete Strand's Katalog Übersee-Tochtergesellschaften in Irland und Kanada mit Vertretungen in 39 anderen Ländern auf. Trotz dieser beeindruckenden Liste beschäftigte Strand immer noch nur einen Exportverkaufsleiter.

Diedr. Buschmann, der erste deutsche Vertreter

Die Vertretung von Strand in Deutschland begann 1955 mit dem Verkauf von Cinemoid-Farbfiltern durch die Braunschweiger Großchemie "Diedrich Buschmann". Ihr Handlungsreisender, Gerhard E. Ohlmer (in der Abbildung 2dargestellt und allen als Gerd Ohlmer bekannt), war von einem befreundeten Bühnenbildner gefragt worden, ob er das Cinemoid-Farbfiltermaterial von Strand importieren könne. Buschmann wurde daraufhin zum deutschen Vertreter von Strand Electric für Farbfilter ernannt, obwohl man wenig von ihm erwartete.

Allerdings war Ohlmer persönlich an Oper und Ballett interessiert und sprach perfektes Englisch, da er zwischen den Kriegen in Großbritannien gelebt hatte. Bentham berichtet, wie Ohlmer "aus eigenem Antrieb begann, mit Cinemoid- und Patt. 23-Scheinwerfer in seinem VW-Käfer durch Deutschland zu fahren. Bald wurde er der offizielle Agent von Strand." Ohlmer beschränkte sein Gebiet nicht nur auf Deutschland, sondern streifte durch ganz Mitteleuropa, einschließlich Österreich, Ungarn und Polen, um für Strand-Produkte zu werben, so dass der "deutsche" Filterumsatz beträchtlich wurde. Strand stellte daraufhin 1956 auf der Bühnentechnischen Tagung (BTT) in Hamburg aus und konnte sich sogar einen Korrespondenzplatz in einem Ausschuss sichern, der sich mit der Normung von Farbfiltern befasste.

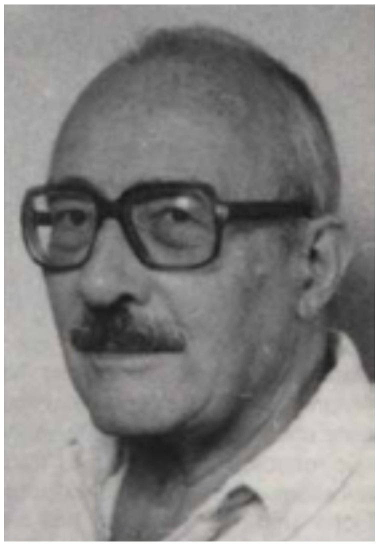
Die erste Strand/Buschmann-Anzeige in der BTR erschien erst 1960. Darin wurde sowohl die Buschmann-Vertretung deklariert als auch für das erfolglose Strand-Steuerungssystem KTV (alias "Klonk") geworben. Das System war im Vorjahr auf der BTT in Mannheim ausgestellt worden, erwies sich aber als nicht funktionsfähig, da es auf Lochkarten basierte; es wurde nicht verkauft. Buschmann war weiterhin als deutscher Vertreter im Strand-Katalog 1963/64 aufgeführt. Ebenfalls 1963 wurde ein 24-jähriger Vertriebsassistent eingestellt, der Ohlmer unterstützen sollte, Heinz-Jürgen Fritz. Bis zu diesem Zeitpunkt gibt es keine Hinweise darauf, dass Ohlmer etwas

the crudeness and size of such as the Strand Grand Master with the presetable sophistication of the Siemens Bordoni regulator controls, it is easy to see the chasm in technology.

After WW2, with Britain in a parlous economic condition, Strand realised that exporting was vital to support and expand the business. Prior to the war the sole overseas agency was in Portugal, but by 1957 Strand's catalogue listed overseas subsidiary companies in Ireland and Canada with agencies in 39 other countries. Despite this impressive list, Strand still only employed one export sales manager.

Diedr. Buschmann, the first German Representative

Strand's representation in Germany started in 1955, selling Cinemoid colour filters through the Braunschweig wholesale chemist "Diedrich Buschmann". Their traveling salesman, Gerhard E. Ohlmer (shown in Figure 2 and known to all as Gerd Ohlmer), had been asked by a stage designer friend if he could import Strand's Cinemoid colour filter material. Buschmann was consequently appointed as Strand Electric's German agent for colour filters, though little was expected of it.



2. Gerhard E. Ohlmer, c1912–1986

However Ohlmer was personally interested in opera and ballet and spoke perfect English, having lived in Britain between the wars. Bentham records how Ohlmer *"on his own initiative, began taking sheets of Cinemoid and Patt. 23 spotlights around Germany in his VW Beetle. He soon became Strand's official agent."* Ohlmer didn't limit his territory to just Germany, but roamed over much of central Europe including Austria, Hungary and Poland promoting Strand products, thus "German" filter sales became considerable. Strand subsequently exhibited at the Bühnentechnische Tagung (BTT) in Hamburg in 1956, and was even able to secure a correspondence place on a committee discussing colour filter standardisation.



3. Karl Hessenbruch, c1904–1963

Strand Electric - Hessenbruch GmbH

the early days in Germany

By Dr. David R. Bertenshaw

The first Strand/Buschmann advertisement in BTR did not occur until 1960. This both declared the Buschmann agency and advertised the ill-fated Strand control system KTV (aka 'Klonk'). The system had been exhibited at the previous year's BTT in Mannheim, however being based on punch cards it proved unworkable; none were sold. Buschmann continued as the listed German agent in the 1963/64 Strand catalogue. Also in 1963, a 24 year old sales assistant was hired to assist Ohlmer, Heinz-Jürgen Fritz. Up to this point there is no evidence that Ohlmer sold anything other than standard Strand Electric products.

Karl Hessenbruch

Karl Hessenbruch was born c1904 in Remscheid, a small Rhineland town in Germany, and worked from 1923–1943 as lighting director at the Stadttheater Remscheid. WW2 led to the destruction of both his and many German theatres, thus after the war he set up a workshop for the production of theatre spotlights.

The DTHG timeline for 1946 provides information on the emergence of Karl Hessenbruch's business. German theatres had suffered severely in WW2, 25% were totally destroyed and resources to repair and rebuild them were scarce. However in northern Germany the large naval presence there was being disbanded after the war. Theatres established good relations with them and were able to repurpose for theatre use the luminaires used for signalling and maritime navigation. These used low voltage (LV) lamps (typically 24 V) with integral, crown-silvered reflector and fixed parabolic mirrors which produced very intense outputs. These could reach long distances, thus could be used as a replacement for normal spotlights.



These luminaires had the disadvantages of a very small beam diameter at short distances and lack of adjustment, but were compensated by a great robustness and long service life of the lamps. Consequently large numbers were used in the theatres in the form of light battens, side by side achieving a well-lit scene. Lighting technicians at the coastal locations stocked up with such low-voltage spotlights and exchanged them

4. Hessenbruch BTR 1953 advertisement / Anzeige,

anderes als Standardprodukte von Strand Electric verkaufte.

Karl Hessenbruch

Karl Hessenbruch wurde um 1904 in der rheinischen Kleinstadt Remscheid geboren und arbeitete von 1923-1943 als Beleuchtungsdirektor am Stadttheater Remscheid. Der Zweite Weltkrieg führte zur Zerstörung seiner und vieler deutscher Theater, daher gründete er nach dem Krieg eine Werkstatt zur Herstellung von Theaterscheinwerfern.

Der Zeitstrahl der DTHG für 1946 gibt Auskunft über die Entstehung des Unternehmens von Karl Hessenbruch. Die deutschen Kriegsschauplätze hatten im 2. Weltkrieg schwer gelitten, 25 % waren total zerstört und die Mittel für Reparatur und Wiederaufbau waren knapp. Doch in Norddeutschland wurde nach dem Krieg die dortige große Marinepräsenz aufgelöst. Die Theater bauten gute Beziehungen zu ihnen auf und konnten die Leuchten, die für die Signalgebung und die Seeschifffahrt verwendet wurden, für den Theaterbetrieb umfunktionieren. Diese verwendeten Niedervoltlampen (typischerweise 24 V) mit integriertem, kronensilbernem Reflektor und feststehenden Parabolspiegeln, die eine sehr intensive Lichtleistung erzeugten. Diese konnten große Entfernungen erreichen und somit als Ersatz für normale Scheinwerfer verwendet werden.

Diese Leuchten hatten die Nachteile eines sehr kleinen Strahldurchmessers bei kurzen Entfernungen und fehlender Justierbarkeit, wurden aber durch eine große Robustheit und lange Lebensdauer der Lampen kompensiert. Daher wurden sie in großer Zahl in den Theatern in Form von Lichtleisten eingesetzt, die nebeneinander eine gut ausgeleuchtete Szene ergeben. Die Lichttechniker an den Küstenstandorten deckten sich mit solchen Niedervolt-Scheinwerfern ein und tauschten sie bundesweit gegen Spezialglühlampen für andere noch benötigte Bühnenleuchten aus.

Karl Hessenbruch hatte sich nach dem Krieg mit einer kleinen Beleuchtungswerkstatt selbstständig gemacht. Er erkannte das Potenzial dieser militärischen NV-Scheinwerfer, indem er die Lampe in Bezug auf den Parabolspiegel verstellbar machte und so eine, wenn auch kleine, Veränderung des Lichtstrahldurchmessers erreichte. Daraus entwickelten sich die fortan für Theater gebräuchlichen NV-Scheinwerfer. Er erreichte schnell einen hohen Marktanteil und produzierte solche Scheinwerfer mit Leistungen von 250 W, 500 W und schließlich 1000 W. Dieses Prinzip übernahmen später auch die etablierten Bühnenbeleuchtungsfirmen.

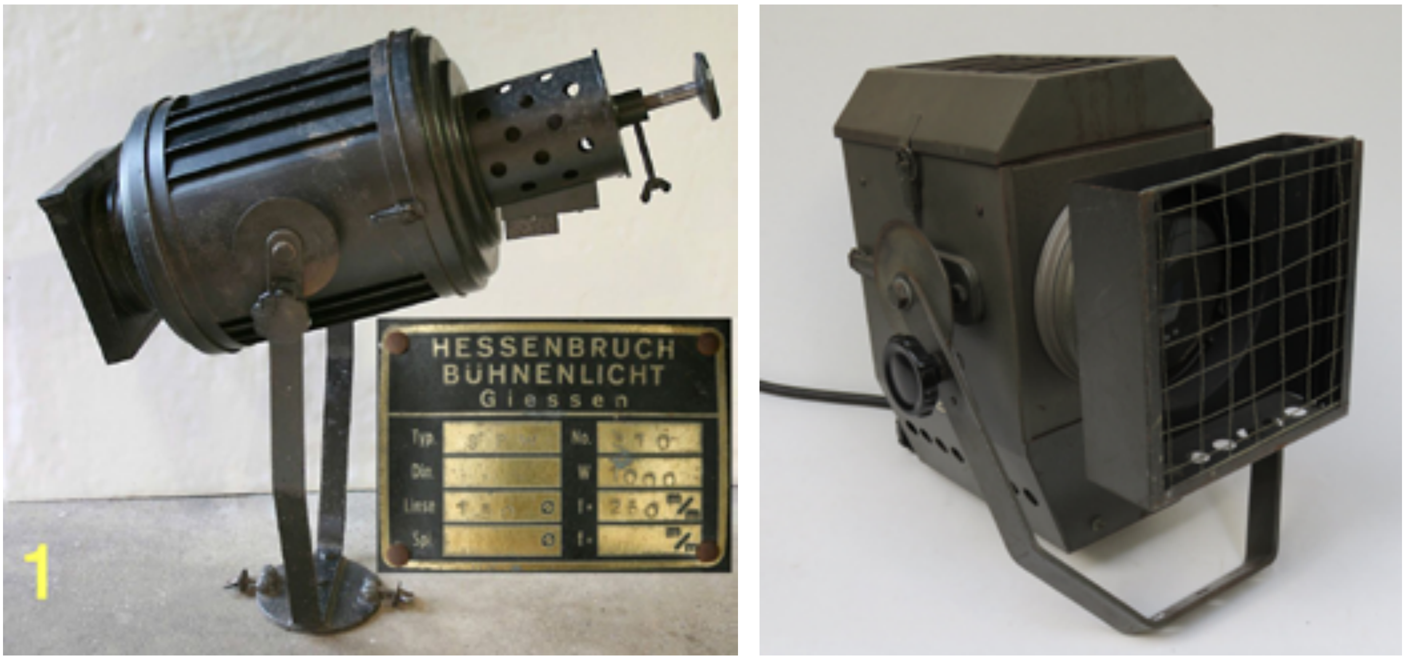
Der Einsatz von NV-Lampen war im Theater natürlich nicht neu, die 30-Volt-, 900-Watt-"Kino"-Lampe war wegen ihrer hohen Farbtemperatur und des kompakten Glühfadens seit ca. 1930 weit verbreitet. Auch Parabolreflektoren waren im Theater nicht neu, viele Schauspielflächenleuchten verwendeten bereits eine solche Bauform. Der Schlüssel zum Erfolg war jedoch die naval crown-silvered Lampe, deren Wendel exakt auf den kugelförmigen Reflektor ausgerichtet

war und so die fokussierte Leistung stark erhöhte.

Während Hessenbruch 1949 lediglich eine "Spezialwerkstatt für Bühnenbeleuchtung" ankündigte, gab er 1950 einen 12-seitigen Katalog heraus. Dieser listete Leisten, Linsenscheinwerfer, Profilscheinwerfer, Effektstrahler, Schauspielflächenleuchten und Rundumleuchten auf, aber kurioserweise keine LV-Scheinwerfer. Hessenbruch warb bis in die 1950er Jahre hinein routinemäßig, wie in der Abbildung 4 gezeigt, für Bühnenbeleuchtungen, wobei einige Beleuchtungen für "Bühne, Varieté und Kino" anboten.

nationwide for special light bulbs for other stage luminaires that were still needed.

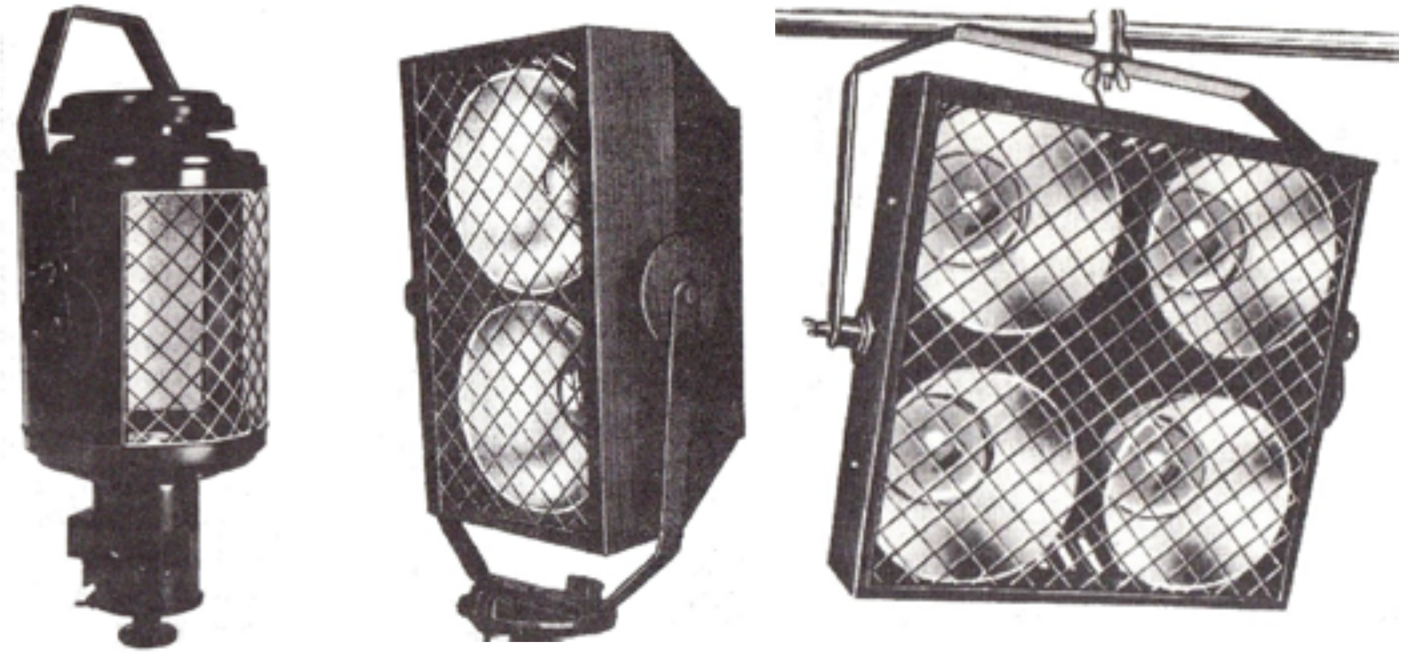
Karl Hessenbruch had set up his own small lighting workshop after the war. He recognised the potential of these military LV spotlights by making the lamp adjustable in relation to the parabolic mirror, thus achieving an albeit small, change in the diameter of the light beam. From this developed the LV spotlights commonly used for theatres from then on. He quickly achieved a high market share, producing such spotlights with power levels of 250 W, 500 W and finally 1000 W. The established stage lighting companies later also adopted this principle.



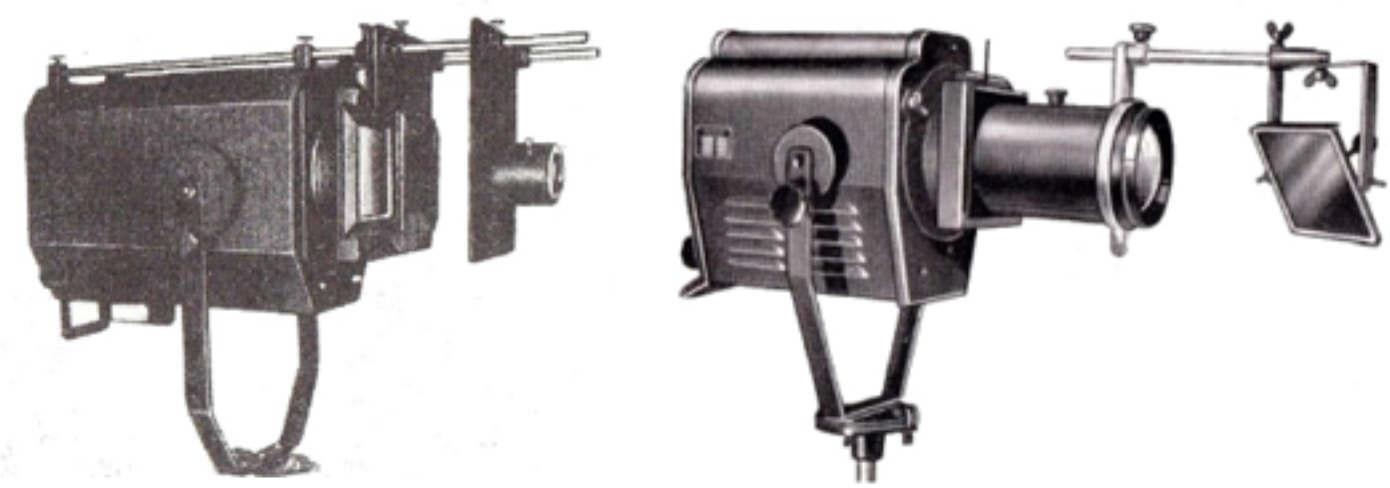
5. Hessenbruch Giessen luminaires with collectors, acting area light (left), plano-convex lens spotlight (right)
Hessenbruch Gießen-Leuchten mit Kollektoren, wirkendes Flächenlicht (links), Strahler mit plan-konvexer Linse (rechts)



6. Hessenbruch LV parabolic spotlights from 1960s, 500 W (left), 500 W with built-in transformer (mid), and 1000 W (right)
Hessenbruch-NV-Parabolscheinwerfer aus den 1960er Jahren, 500 W (links), 500 W mit eingebautem Transformator (Mitte) und 1000 W (rechts)



7. Hessenbruch cyclorama luminaires from 1960s, 1000 W (left), 2 x 500 W (mid) and 4 x 500 W (right)
Hessenbruch-Cyclorama-Leuchten von 1960s,1000W (links), 2 x 500 W (Mitte) und 4 x 500 W (rechts)



8. Hessenbruch projectors from 1960s, 3000–5000 W (left) and 1000–2000 W with optional mirror follow-spot (right)
Hessenbruch-Projektoren aus den 1960er Jahren, 3000-5000 W (links)
und 1000-2000 W mit optionalem Spiegelnachführscheinwerfer (rechts)

The use of LV lamps was of course not new in theatre, the 30 V, 900 W "Kino" lamp had been commonly used for its high colour temperature and compact filament since c1930. Nor were parabolic reflectors new in theatre, many acting area luminaires already used such a design. However the key to success was the naval crown-silvered lamp whose filament was accurately aligned to the spherical reflector, thus greatly boosting its focussed output.

While Hessenbruch simply advertised a *"Special workshop for Stage Lighting"* in 1949, by 1950 he had issued a 12 page catalogue. This listed battens, lens spotlights, profile spotlights, effect projectors, acting area lights and cyclorama lights, but curiously no LV spotlights. Hessenbruch routinely advertised through the 1950s as shown in Figure 4 for stage lighting, with some offering lighting for *"Stage, Variety and Cinema"*.

Mit zunehmender Auftragslage zog er nach Gießen, baute 1957 eine eigene Fabrik und warb 1962 mit "Fachwerkstätten für zeitgenössische Bühnenbeleuchtung," Entwurf, Planung und Beratung. "In einem undatierten (vermutlich um 1958-60) Katalog war das Sortiment auf 46 Seiten angewachsen. Auch die Bauformen hatten sich zu mehr rechteckigen Formen verändert (wahrscheinlich zur einfacheren Herstellung) und umfassten nun ein umfangreiches Sortiment an LV-Scheinwerfern, spiegelgesteuerten Folgescheinwerfern und drahtgesteuerten Farbwechslern.

Ein Teil des Hessenbruch-Sortiments ist in Abbildung 5bis Abbildung 8dargestellt. Kuratierte Beispiele existieren im Strahler-Museum Gerriets. wie der klassische LV-Parabolstrahler in Abbildung (6links), zusammen mit von Sammlern aufgenommenen Mustern in Abbildung 5.

1963 verstarb Karl Hessenbruch unerwartet. Es gab keinen offensichtlichen Erben, so dass die Belegschaft die Geschäfte weiterführen musste. Seine Leistungen als Lichtplaner, Mechaniker und Manager wurden in einem Nachruf in der BTR gewürdigt:

"Am 10. Mai 1963 verstarb in Gießen völlig unerwartet der Beleuchtungsingenieur und Inhaber der wohlbekannten Firma, Herr *Karl Hessenbruch*, im Alter von 59 Jahren. Seit 40 Jahren war er dem Theater verbunden, und aus kleinen Anfängen hat er sich zum Chef einer angesehenen Fabrik für Bühnenbeleuchtungsgeräte emporgearbeitet. Mit größter Hochachtung müssen wir den Lebenslauf eines Kollegen betrachten, dessen Arbeit und Leistung stets vorbildlich war und mit tiefer Trauer gedenken wir seiner nach seinem plötzlichen Tod.

20 Jahre, von 1923 bis 1943 war *Karl Hessenbruch* als Beleuchtungschef am Stadttheater Remscheid, seiner Geburtsstadt, tätig. Sofort nach der Zerstörung des Theaters durch die Kriegseinwirkungen begann er in Behelfsbühnen seiner Vaterstadt wieder am Aufbau eines Theaters mitzuarbeiten und richtete gleichzeitig eine Werkstatt zur Fertigung von Scheinwerfern ein, die damals überall im Rheinland fehlten. Mit wenig Hilfskräften und unter schwierigsten Umständen war er unermüdlich tätig, entwickelte besonders die Anfertigung von Niedervolt-Scheinwerfern und fand bald allgemeine Beachtung in Berufskreisen. Die Aufträge stiegen, und 1952 entschloß sich die Firma, im neuerschlossenen

With increasing orders he moved to Giessen, building his own factory in 1957 and in 1962 advertised "*Specialist workshops for contemporary stage lighting, design, planning and advice.*" In an undated (probably around 1958-60) catalogue the range had expanded to 46 pages. The designs had also changed to more rectangular shapes (probably for ease of manufacture) and now included an extensive range of LV spotlights, mirror controlled follow-spots and tracker wire controlled colour changers.

Some of the Hessenbruch range is illustrated in Figure 5 to Figure 8. Curated examples exist in the Gerriets spotlight museum. such as the classic LV parabolic spotlight shown in Figure 6 (left), together with samples recorded by collectors shown in Figure 5.

Karl Hessenbruch died unexpectedly in 1963. There was no apparent heir, thus the company workforce was left to operate the business. His achievements as lighting designer, mechanic and manager were recognised in an obituary in BTR:

9. BTR advertisement/Werbung for/für Strand Electric – Hessenbruch, 1966



Strand Electric - Hessenbruch GmbH

the early days in Germany

By Dr. David R. Bertenshaw

"On May 10, 1963, the lighting engineer and owner of the well-known company, Mr. Karl Hessenbruch*, died unexpectedly in Giessen, at the age of 59. For 20 years, from 1923 to 1943,* Karl Hessenbruch *worked as lighting director at the Stadttheater Remscheid, his hometown. Immediately after the war he began to rebuild the war-damaged theatre on make-shift stages in his hometown. At the same time he set up a workshop for the production of spotlights that were missing everywhere in the Rhineland at the time. He helped others tirelessly under the most difficult circumstances. The production of low-voltage spotlights soon found interest in professional circles, orders rose, and in 1957 the company moved into prestigious new works in Giessen. Some 23 years of practical stage life and 17 years of industrial work at the bench, vice and the drill were given to this man, his own designer and mechanic, foreman and commercial manager. He achieved a reputation that can no longer be imagined in the history of stage technology. The stage lighting technicians of the Rhineland, to whom he was a respected friend and helper, and the experts, will never forget* Karl Hessenbruch."

Strand Electric - Hessenbruch GmbH

The first contemporary evidence of Strand and Hessenbruch combining comes in Strand's 1965 magazine "Tabs":

"The firm of Karl Hessenbruch (63) Geissen/Lahn, Siemenstrasse 21, will in future manufacture stage lighting as Strand Electric Bühnenbeleuchtung GmbH under the direction of Herr. Gerd Ohlmer of Diedr. Buschmann, Braunschweig, Strand agents in Germany."

BTR reports this was the initiative of Ohlmer, while the DTG chronicles for 1965 state that the company was purchased by Strand *"as a manufacturing plant for the German-speaking market." The 1966 Strand Catalogue listed* Strand Electric - Hessenbruch GmbH as a subsidiary in Giessen, thus the name "Strand Electric Bühnenbeleuchtung GmbH" was never used.

The first BTR advertisement for the new Strand Electric - Hessenbruch enterprise also appeared the same year (Figure 9) as did the first Strand Electric - Hessenbruch German catalogue. However apart from three of the original Hessenbruch 24 V parabolic spotlights, the rest were solely Strand Electric UK products, implying that most of the Hessenbruch range was discontinued. The works and warehouse remained in Giessen but the management address was now Salzdahlum. Interestingly it now listed Buschmann as agent, servant Ohlmer has become master!

However the associated German price list and British 1966 catalogue told a different product story. The price list included almost all the Hessenbruch luminaires shown in the Hessenbruch 1958-60 catalogue as well as all the 1966 Strand UK products. The British catalogue whilst only displaying the same Hessenbruch items as above, also stated *"German Type Equipment: A complete range of this specialist stage lighting is manufactured by Strand Electric – Hessenbruch"*. However the 1969 British catalogue indicates a policy of allowing Hessenbruch product sales to continue, but deliberately

Industriegebiet Gießen einen eigenen Fabrikbau zu errichten, der 1957 bezogen werden konnte. Seinem Wirken setzte am 10. Mai 1963 der Tod ein jähes Ende.
23 Jahre praktischen Bühnenlebens und 17 Jahre ihm allein dienenden industriellen Schaffens von der Werkbank, dem Schraubstock und der Bohrmaschine zum Maschinenpark waren diesem Mann gegeben, als sein eigener Konstrukteur und Mechaniker, Vorarbeiter und kaufmännischer Leiter zu dem Ansehen zu gelangen, das aus der bühnentechnischen Geschichte nicht mehr fortzudenken ist. Seine Belegschaft führt den Betrieb fort. Die Bühnenbeleuchtungstechniker des Rheinlandes, denen er ein geachteter Freund und Helfer war, und die Fachwelt werden *Karl Hessenbruch* nie vergessen."

Strand Electric - Hessenbruch GmbH

Der erste zeitgenössische Beleg für die Verbindung von Strand und Hessenbruch findet sich in Strands Zeitschrift "Tabs" von 1965:

"Die Firma Karl Hessenbruch (63) Geissen/Lahn, Siemenstrasse 21, wird künftig als Strand Electric Bühnenbeleuchtung GmbH unter der Leitung von Herrn. Gerd Ohlmer von Diedr. Buschmann, Braunschweig, die Strand-Vertretung in Deutschland."

BTR berichtet, dass dies die Initiative von Ohlmer war, während in der DTG-Chronik für 1965 steht, dass die Firma von Strand "als Fertigungsstätte für den deutschsprachigen Markt" gekauft wurde. Im Strand-Katalog von 1966 wird die Strand Electric - Hessenbruch GmbH als Tochterunternehmen in Gießen aufgeführt, der Name "*Strand Electric Bühnenbeleuchtung GmbH*" wurde also nie verwendet.

Im gleichen Jahr erschien auch die erste BTR-Werbung für das neue Unternehmen Strand Electric - Hessenbruch (Bild 9) sowie der erste deutsche Katalog von Strand Electric - Hessenbruch. Abgesehen von drei der ursprünglichen Hessenbruch-24-V-Parabolscheinwerfer waren die übrigen Produkte jedoch ausschließlich Strand Electric UK-Produkte, was bedeutet, dass der größte Teil des Hessenbruch-Sortiments eingestellt wurde. Das Werk und das Lager blieben in Gießen, aber die Adresse der Geschäftsführung lautete nun Salzdahlum. Interessanterweise wurde nun Buschmann als Vertreter aufgeführt, Ohlmer wurde zum Meister!

Die zugehörige deutsche Preisliste und der britische Katalog von 1966 erzählten jedoch eine andere Produktgeschichte. Die Preisliste enthielt fast alle Hessenbruch-Leuchten, die im Hessenbruch-Katalog 1958-60 gezeigt wurden, sowie alle 1966er Strand UK-Produkte. Der britische Katalog zeigte zwar nur die gleichen Hessenbruch-Artikel wie oben, gab aber auch "German Type Equipment" an: Ein komplettes Sortiment dieser speziellen Bühnenbeleuchtung wird von Strand Electric - Hessenbruch hergestellt". Der britische Katalog von 1969 deutet jedoch auf eine Politik hin, die den Verkauf von Hessenbruch-Produkten zwar weiterhin zuließ, aber durch mangelnde Förderung und Entwicklung absichtlich zurückgehen ließ, so scheint es gewesen zu sein. Es wurde angekündigt:

"Ein komplettes Programm von ... Spezial-Bühnenbeleuchtungsanlagen wurde ursprünglich von Strand Electric - Hessenbruch hergestellt. Es hat sich jedoch herausgestellt, dass selbst im Ursprungsland die Nachfrage durch die Bevorzugung britischer Typen auf ein vernachlässigbares Maß zurückgegangen ist. Lediglich der NVA 500 ist noch erhältlich und das auf Sonderbestellung."

Die Aussage, dass die deutsche Art der Bühnenbeleuchtung "spezialisiert" war, obwohl sie in weiten Teilen Mitteleuropas üblich war, spiegelte die anhaltende engstirnige Sichtweise des britischen Strand-Büros wider. Es gibt keine Aufzeichnungen darüber, welche Verkäufe von Strand Electric - Hessenbruch getätigt wurden, abgesehen von einigen IDM/DL-Speicherbeleuchtungs-systemverkäufen.

Nach 1966 wurden in der BTR keine weiteren Anzeigen mehr geschaltet, die Hessenbruch-Originalprodukte zeigten oder besprachen. Spätere Anzeigen kündigten 1966 die Speicherlichtsteuerung IDM/R (installiert im Performing Arts Centre, Ottowa) und 1968 die ähnliche IDM/DL an. Nur eine Anzeige von 1967 zeigte wieder das allgemeine Produktprogramm, nun aber ohne Hessenbruch-Produkte und auch ohne den Vertreter Buschmann.

Bei der Gründung der Firma Strand Electric - Hessenbruch im Jahr 1965 bezog Ohlmer ein großes Haus in Salzdahlum (bei Braunschweig), danach zog auch die Firma schrittweise nach Salzdahlum um. Im August 1967 änderte sich die Geschäftsadresse in ein Büro in Salzdahlum, allerdings mit Werk in Gießen, im Februar 1968 wurde die Adresse dann ausschließlich Salzdahlum. Ohlmer behauptete in einem Brief von 1970, dass dieser Umzug dem weiteren Wachstum geschuldet sei. Da jedoch nur wenige Mitarbeiter bereit gewesen wären, 290 km umzuziehen, muss es vor allem aus persönlicher und finanzieller Bequemlichkeit gewesen sein, da das neue Werk an sein Haus grenzte.

decline by lack of promotion and development, seems to have been the situation. It announced:

"A complete range of … specialist stage lighting equipment was originally manufactured by Strand Electric - Hessenbruch. It has been found however that even in the country of its origin demand has been reduced to negligible proportions due to the preference for British types. Only the NVA 500 is still available and that to special order."



10. "ULM 1970, We are there" BTR advertisement for Rank Sound and Image GmbH – Dept. Strand Electric, (right Gerd Ohmer, third from right, Heinz Fritz)
"ULM 1970, Wir sind dabei" BTR-Werbung für Rank Sound and Image GmbH - Abt. Strand Electric, (rechts Gerd Ohmer, Dritter von rechts, Heinz Fritz)

The statement that the German type of stage lighting was "*specialist*", despite its common use across much of central Europe, reflected the continuing parochial view of the UK Strand office. There is no record of what sales were made by Strand Electric - Hessenbruch, apart from several IDM/DL memory lighting system sales.

No future advertisements in BTR displayed or discussed Hessenbruch original products after 1966. Later advertisements in 1966 announced the IDM/R memory lighting control system (installed in the Performing Arts Centre, Ottowa) and in 1968 the similar IDM/DL. Just one 1967 advertisement reverted to again displaying the general product range, but now without any Hessenbruch product and also omitting agent Buschmann.

Ohlmer moved into a large house in Salzdahlum (near Braunschweig) at the formation of Strand Electric - Hessenbruch in 1965, after which the company also progressively moved to Salzdahlum. The business address changed to an office in Salzdahlum in August 1967 but with works still in Giessen, then in February 1968 the address

RANK STRAND ELECTRIC

ZWEIGNIEDERLASSUNG
DER RANK TON + BILD GMBH

**WERK FÜR
SCHEINWERFER
LICHTSTEUERUNGEN
FARBFILTER**

Firmensitz + Showroom:
3301 Salzdahlum
Salzbergstr. 2 / Weg nach Sickte
Ruf: 0 53 31/79 51-52-53
Telex: 0952-441
Telegramm: Cinemoid Salzdahlum

RANK STRAND ELECTRIC, 33 Braunschweig, Postfach 4445

Information
für unsere
GESCHÄFTSFREUNDE

Ihr Zeichen: ------- vom: ------- Mein Zeichen: Oh./Ki. vom: 1.8.1970 Sachbearbeiter:

FIRMENFUSION MIT DER RANK-ORGANISATION

Sehr geehrter Geschäftsfreund !

Den Zusammenschluß unseres Londoner Stammhauses, der STRAND ELECTRIC AND ENGINEERING COMPANY LIMITED mit der R A N K ORGANISATION nehmen wir gern zum Anlaß, um Ihnen einen kurzen Bericht über die Entwicklung unserer Firma zu geben.

Die STRAND ELECTRIC besteht seit 1934 als Spezialfirma für Bühnenbeleuchtung im weitesten Umfang. In der Folgezeit entstanden Produktionsstätten und Filialen in fast allen Ländern der Welt. In Deutschland wurden die Interessen zunächst durch die Firma Diedr. Buschmann in Braunschweig wahrgenommen, bis die Übernahme der Firma Karl Hessenbruch zur Gründung einer selbständigen, deutschen GmbH. führten, deren weiteres Anwachsen die Errichtung eines Werkes mit Verwaltung und Showroom in Salzdahlum bei Braunschweig notwendig machten. Im niedersächsischen Zonenrandgebiet hat sich diese deutsche GmbH. inzwischen einen festen Platz im Wirtschaftsleben erarbeitet.

Die "RANK ORGANISATION" wurde 1936 als Gesellschaft zur Produktion Britischer Filme gegründet, aus der sich zahlreiche branchenverwandte Tochtergesellschaften entwickelten, die zusammen mit der RANK XEROX im Jahre 1969 einen Jahresumsatz von über 2 Milliarden D-Mark erzielten.

Als Auszug aus unserem Lieferprogramm nennen wir :

Herstellung, Verkauf und Verleih von Lichtsteuerungen und Scheinwerfern für den gesamten Unterhaltungssektor und für alle architektonischen Zwecke. Theaterbestuhlungen, Geräte für Film- und Fernsehstudios, hochwertige Kameras und Vorführgeräte für Diapositive auch in enger Verbindung mit der Robert Bosch GmbH. in Stuttgart. RANK WHARFEDALE und H.J.LEAK produzieren Hifi-Lautsprecher, Tuner und Verstärker. Sowie Computer, elektronische Datenverarbeitung, Präzisionsinstrumente, und diagnostische medizinische Geräte.

Die "CENTURY LIGHTING CORPORATION", seit 40 Jahren führend in der amerikanischen Theater- und TV-Studiobeleuchtung wurde im November 1969 übernommen und der RANK ORGANISATION in den USA als CENTURY STRAND INC. und in Kanada als STRAND CENTURY LIMITED eingegliedert.

Mit dem 1.Juli 1970 sind die notwendigen Registrierungen, die aus der Firmenfusion der STRAND ELECTRIC LONDON mit der RANK ORGANISATION resultierten, abgeschlossen und wir firmieren jetzt, wie aus dem Briefkopf ersichtlich. Die Ihnen bekannten Mitarbeiter - geführt vom gleichen Management - stehen wie bisher zu Ihrer Verfügung.

Mit freundlicher Empfehlung Ihre
RANK STRAND ELECTRIC
Zweigniederlassung der Rank Ton und Bild GmbH.
Gerd E. Ohlmer

Bank: NORDDEUTSCHE LANDESBANK/BRAUNSCHWEIG

11. Open merger letter, BTR, 1970. / Offener Fusionsbrief, BTR, 1970.

Rank Strand Electric

Die Rank-Organisation kaufte Strand und alle Tochtergesellschaften im Jahr 1968. Unruh berichtet 1969, dass die Strand Electric - Hessenbruch GmbH in Rank Ton und Bild GmbH umbenannt wurde (Produkte: Scheinwerfer, Lichtsteuerungen, Farbfilter, Wharfedale HiFi-Lautsprechersysteme). Dies wurde durch eine doppelseitige Anzeige in der BTR unterstrichen, die die neue Firma mit ihrem Vorführraum in der Abbildung 10 zeigte, mit der Aussage "Wir sind dabei! ' für die BTT Ulm 1970. Ulm war eine große Werbeveranstaltung für die neue Rank Strand Electric Ltd. Ein gechartertes Flugzeug flog fast einhundert Delegierte nach London zu Produktvorführungen und Theaterbesichtigungen, plus der unvermeidlichen Farbmusik von Bentham.

Bis 1970 wurde die deutsche Niederlassung zu Rank Strand Electric in der Salzbergstraße 2, 3301 Salzdahlum, unter der deutschen Rank-Holding Rank Ton und Bild GmbH. Um dies anzukündigen, veröffentlichte Ohlmer einen offenen Brief an die beeindruckten Kunden, der in Abbildung 11dargestellt ist. Darin wird der Wechsel zum 1. Juli 1970 als "Fusion" von Strand Electric und der Rank-Organisation angekündigt, obwohl es sich lediglich um eine Übernahme handelte, während das Wachstum des Unternehmens in Deutschland und die Übernahme von Hessenbruch stark betont werden. Dadurch entstand offenbar eine florierende und eigenständige Bühnenbeleuchtungs-GmbH, die es "notwendig" machte, in Salzdahlum bei Braunschweig eine Fabrik mit Verwaltung und Ausstellungsraum zu errichten. Die Stärke der Rank-Organisation wird durch die Hinzunahme der Rank Xerox, die damals noch keine Tochtergesellschaft war, erheblich überschätzt.

In seiner neuen deutschen Firma behauptete Ohlmer, nicht nur Bühnen- und Architekturbeleuchtung zu liefern, sondern auch Sitzmöbel und Bosch-Kameras, HiFi-Systeme, Computer, Präzisionsinstrumente und medizinische Geräte. Allerdings stammten diese Fremdartikel von anderen Rank-Töchtern, die bereits einen eigenen Vertrieb hatten. Um die Kunden zu beruhigen, wurde klargestellt: "Die Ihnen vertrauten Mitarbeiter - unter der gleichen Geschäftsführung - stehen Ihnen wie bisher zur Verfügung."

Aus dem Schreiben geht hervor, dass die deutsche "Rank Strand Electric" eine Zweigstelle der Rank Ton und Bild GmbH ist. Rechtlich korrekt wurde die Niederlassung zwar von der Londoner Zentrale von Rank Strand Electric geleitet, die implizierte Unabhängigkeit war jedoch sehr eingeschränkt.
Im Dezember 1970 wurde die deutsche Tochtergesellschaft von Rank Strand im Katalog endgültig in Rank Strand Electric umbenannt. Das Erbe von Karl Hessenbruch war beendet.

became solely Salzdahlum. Ohlmer claimed in a 1970 letter that this move was due to further growth. However since few employees would have been prepared to relocate 290 km, it must have been mostly for personal and financial convenience since the new works adjoined his house.

Rank Strand Electric

The Rank Organisation purchased Strand and all its subsidiaries in 1968. Unruh reported in 1969 that Strand Electric - Hessenbruch GmbH had been renamed Rank Ton und Bild GmbH (products: spotlights, lighting controls, colour filters, Wharfedale hi-fi loudspeaker systems). This was reinforced by a double page advertisement in BTR, showing the new company with its demonstration room set out in Figure 10, claiming *'We are there!'* for the Ulm 1970 BTT. Ulm was a major promotional event for the new Rank Strand Electric Ltd. A chartered plane flew nearly a hundred delegates to London for product demonstrations and theatre tours, plus the inevitable colour music by Bentham.

By 1970 the German branch office had become Rank Strand Electric at Salzbergstrasse 2, 3301 Salzdahlum, under the Rank German holding company Rank Ton und Bild GmbH. To announce this Ohlmer published an open letter to impress customers, shown in Figure 11. This announces the 1st July 1970 change as a "merger" of Strand Electric and the Rank Organisation, whereas it was simply a takeover, while great emphasis is made of the company's growth in Germany and the takeover of Hessenbruch. This apparently established a thriving and independent stage lighting GmbH, making it "necessary" to set up a factory with administration and showroom in Salzdahlum near Braunschweig. The strength of the Rank Organisation is considerably overstated by adding in Rank Xerox, by then not a subsidiary.

In his new German company, Ohlmer claimed to not only supply stage and architectural lighting but seating and Bosch cameras, HiFi systems, computers, precision instruments and medical devices. However these non-Strand items were from other Rank subsidiaries which already had their own distribution. To reassure clients it was made clear *"the employees you are familiar with - managed by the same management - are at your disposal as before."*

The letter concludes that the German "Rank Strand Electric" is a branch office of Rank Ton und Bild GmbH. While legally correct, the branch was managed by the London head office of Rank Strand Electric, the implied independence was very constrained.

In December 1970 Rank Strand's German subsidiary in its catalogue finally changed to Rank Strand Electric. The legacy of Karl Hessenbruch had ended.

Conclusion

There is no record found of the financial arrangements of Strand Electric - Hessenbruch. Since the company was dissolved or renamed on the Rank takeover, Strand probably had a majority stake, but it is likely Ohlmer also had a share. Ohlmer was not only involved in Rank Strand in Germany but was also listed in the Hamburg directories as a Director for Rank Ton und Bild GmbH and Rank Radio International GmbH (both at the same address) at least until 1975/76. The registered office for Rank Ton und Bild GmbH remained in Hamburg.

His directorships of the Rank subsidiaries in Hamburg imply some influence or need to be compensated. Bentham observed that Ohlmer never had a service contract with either Strand Electric or the new Rank Strand, despite being the sole signature for all commercial contracts over the whole period as Managing Director. This implies that he had the authority of a major shareholder instead.

Seen for the first time in totality, it is also an interesting study in business management. The original Head Office was inexpert both in understanding and controlling its distribution, while the agency had ambitions beyond its brief. With the death of Hessenbruch, Ohlmer probably saw an opportunity to both enlarge his portfolio and acquire a ready-made manufacturing facility, able to meet the German needs that his British suppliers chose not to address. It also enabled him to leave the employ of Buschmann and become Managing Director of an independent company.

However it seems Ohlmer had little appetite to compete head-on with established German suppliers, or to antagonise his principals by developing competing new luminaire products. So he just cherry-picked a few items and acquired a decent workshop that could be moved when the time was right to his home in Salzdahlum. It is also likely that the well-known brand of Hessenbruch was useful to open sales doors. However the opportunity to exploit this situation proved brief, since after three years Strand Electric was itself bought.

Gerd Ohlmer stayed with Rank Strand until retiring in 1975. He died suddenly on 10th October 1986 aged 74 and was remembered fondly in obituaries in Strand's house journal "Strandlight" and the following from BTR:

"He had a very special connection to theatre and art. All who knew him will remember his kind, open-minded manner, his helpfulness and his hospitality. In his mental freshness and youthful agility, he was always ready to discover new things in the world and still had great travel plans."

Ohlmer's 1963 employee, Heinz Fritz, was promoted to Sales Manager in 1970 then formally took over as Managing Director in 1977. Since some independence for regional companies was also then the Rank management style, he continued Ohlmer's tradition of independent product manufacture to meet local needs, but this time of dimmers. Local manufacture of luminaires was never revived, though

Fazit

Über die finanziellen Verhältnisse von Strand Electric - Hessenbruch sind keine Aufzeichnungen gefunden worden. Da die Firma bei der Rank-Übernahme aufgelöst oder umbenannt wurde, hatte Strand wahrscheinlich eine Mehrheitsbeteiligung, aber es ist wahrscheinlich, dass auch Ohlmer einen Anteil hatte. Ohlmer war nicht nur an Rank Strand in Deutschland beteiligt, sondern wurde auch in den Hamburger Verzeichnissen als Direktor für Rank Ton und Bild GmbH und Rank Radio International GmbH (beide unter der gleichen Adresse) mindestens bis 1975/76 aufgeführt. Der Sitz der Rank Ton und Bild GmbH blieb in Hamburg.

Seine Direktorenposten bei den Rank-Tochtergesellschaften in Hamburg implizieren einen gewissen Einfluss oder die Notwendigkeit, entschädigt zu werden. Bentham stellte fest, dass Ohlmer nie einen Dienstleistungsvertrag mit Strand Electric oder der neuen Rank Strand hatte, obwohl er über den gesamten Zeitraum als Geschäftsführer die alleinige Unterschrift für alle kommerziellen Verträge leistete. Dies impliziert, dass er stattdessen die Autorität eines Großaktionärs hatte.

Zum ersten Mal in seiner Gesamtheit betrachtet, ist es auch eine interessante Studie über die Unternehmensführung. Die ursprüngliche Zentrale war sowohl im Verständnis als auch in der Steuerung ihres Vertriebs unerfahren, während die Agentur Ambitionen hatte, die über ihren Auftrag hinausgingen. Mit dem Tod von Hessenbruch sah Ohlmer wahrscheinlich eine Gelegenheit, sowohl sein Portfolio zu erweitern als auch eine fertige Produktionsstätte zu erwerben, die in der Lage war, die deutschen Bedürfnisse zu erfüllen, die seine britischen Lieferanten nicht ansprachen. Es ermöglichte ihm auch, aus den Diensten von Buschmann auszuscheiden und Geschäftsführer eines unabhängigen Unternehmens zu werden.

Doch Ohlmer hatte offenbar wenig Lust, sich mit den etablierten deutschen Anbietern zu messen oder seine Auftraggeber mit der Entwicklung konkurrierender neuer Leuchtenprodukte zu verärgern. Also suchte er sich nur einige wenige Artikel aus und erwarb eine anständige Werkstatt, die er zu gegebener Zeit in sein Haus in Salzdahlum verlegen konnte. Wahrscheinlich war auch die bekannte Marke Hessenbruch nützlich, um den Vertrieb zu öffnen. Die Gelegenheit, diese Situation auszunutzen, erwies sich jedoch als kurz, denn nach drei Jahren wurde Strand Electric selbst gekauft.

Gerd Ohlmer blieb bei Rank Strand bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1975. Er starb plötzlich am 10. Oktober 1986 im Alter von 74 Jahren und wurde in Nachrufen in Strands Hauszeitschrift "Strandlight" und dem folgenden von BTR liebevoll in Erinnerung gehalten:

"Dem Theater und der Kunst war er in ganz besonderer Weise verbunden. Alle die ihn kannten, werden sich an seine liebenswürdige, aufgeschlossene Art, seine Hilfsbereitschaft und seine Gastfreundschaft erinnern. In seiner geistigen Frische und jugendlichen Beweglichkeit war er immer wieder bereit, Neues in der Welt zu entdecken und hatte noch große Reisepläne."

Ohlmers Mitarbeiter von 1963, Heinz Fritz, wurde 1970 zum Vertriebsleiter befördert und übernahm 1977 offiziell die Geschäftsführung. Da eine gewisse Unabhängigkeit für regionale Unternehmen auch damals der Rank-Führungsstil war, setzte er Ohlmers Tradition der unabhängigen Produktherstellung fort, um den lokalen Bedürfnissen gerecht zu werden, aber diesmal von Dimmern. Die lokale Fertigung von Leuchten wurde nie wieder aufgenommen, obwohl die Modifikation britischer Leuchtenprodukte an deutsche technische Anforderungen üblich war, bis harmonisierte EU-Normen eingeführt wurden.

modification of UK luminaire products to suit German technical requirements was common until harmonised EU standards were adopted.

Danksagung

Der Autor dankt Dieter Frank, dem Gerriets Scheinwerfer-Museum und dem Theaterverlag für die Erlaubnis, Auszüge und Bilder aus dem BTR-Archiv zu kopieren.
Die Bilder in der Abbildung 5 sind https://www.pinterest.de/pin/402790760399402583/ (links) https://www.millbrooks.de/?page_id=6420 (rechts) zuzuordnen.

Eine erweiterte und referenzierte Version dieses Artikels sowie die erfassten historischen Kataloge und Publikationen sind in der Backstage Heritage Collection verfügbar.

Acknowledgements

The author is grateful for the assistance of Dieter Frank, the Gerriets Scheinwerfer-museum and for permission to copy extracts and images from the BTR archive given by Der Theaterverlag.
Images in Figure 5 are credited to https://www.pinterest.de/pin/402790760399402583/ (left) https://www.millbrooks.de/?page_id=6420 (right).

An extended and referenced version of this paper plus the recorded historic catalogues and publications is available at the Backstage Heritage Collection

Bibliography

Backstage Heritage Collection
http://www.theatrecrafts.com/pages/home/archive/
Chronik der DTHG and BTR Archiv
https://chronik.dthg.de/
Gerriets Scheinwerfermuseum
https://www.gerriets.com/de/unternehmen/gerriets-museumsgang-scheinwerfermuseum
Bentham F. P. "Sixty Years of Light Work". Strand Lighting, 1992
Unruh W. "Theatertechnik". Verlag Klasing & Co; Berlin, 1969.

The author worked for Strand Lighting as R&D Director until 1997, now retired but continuing research into stage lighting history.
Der Autor arbeitete bis 1997 als Entwicklungsleiter bei Strand Lighting, ist jetzt im Ruhestand, forscht aber weiter an der Geschichte der Bühnenbeleuchtung.

On Inertia

The Fall and Rise of Tracking in Stage Lighting Controls

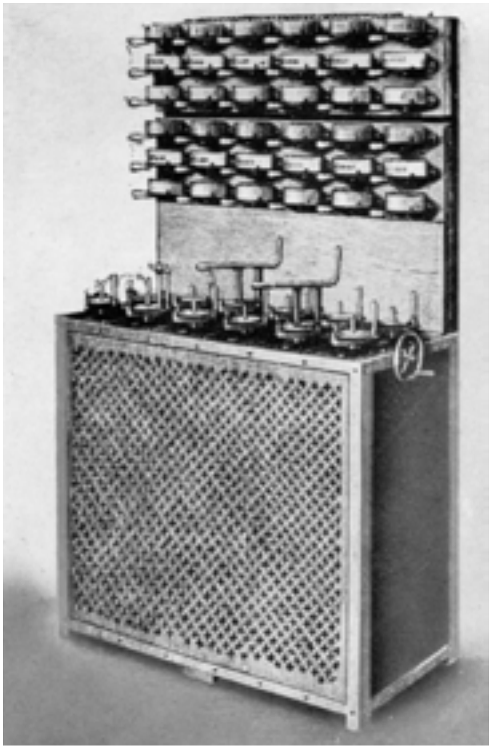
By Dr. David R. Bertenshaw

To track, or not to track, that is the question:
Whether 'tis nobler in the eye to suffer
The ups and downs of outrageous plotting,
Or to take arms against a sea of part cues,
And with a preset, end them!
(apologies to WS)

Verfolgen oder nicht verfolgen, das ist die Frage:
Ob's edler im Auge ist, zu leiden
Das Auf und Ab der unerhörten Verschwörungen,
Oder zu den Waffen zu greifen gegen ein Meer
von Teilstücken,
Und sie mit einer Voreinstellung zu beenden!
(Entschuldigung an WS)

Recently the author was asked a simple question, "Where did 'Record' come from on memory lighting consoles?" This initially meant just the literal word, however discussion then expanded to the semantic, what was being recorded and why? Was it the state or a change, which further expanded to questions about dimmer inertia and how this influenced the evolution of preset and tracking approaches to recording stage lighting. This article is an attempt to evaluate the way developments in the 20th century influenced the question.

Since their inception, direct operated electrical (and gas) dimmer control boards, having only one handle per dimmer with mechanical inertia, were "tracking," in that the handle and thus setting remained stationary until moved. Lighting was designed as a series of static pictures, historically often by the scene designer, with all lighting levels recorded per scene or cue, ultimately termed a "state plot". However this did not assist performance. Having limited hands, operators had to translate this state plot to a series of instructions to affect only those dimmers that needed to move to new levels. This became the "track plot" of the dimmer changes for each cue. Since a dimmer could only physically have one (latest) level after each change, this originated the modern parlance of "latest takes precedence" (LTP) operation.



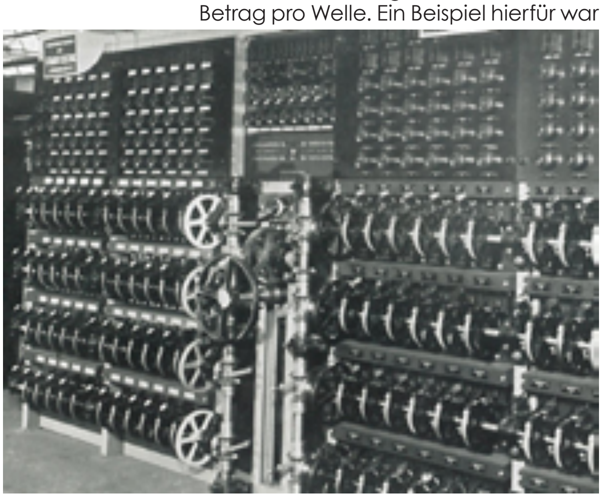
Siemens early electric control board with resistance dimmers, Germany 1890
Frühe elektrische Schalttafel von Siemens mit Widerstandsdimmern, Deutschland 1890

Many early boards, including electrolytic dimmers, had master shafts to which the dimmer handles could be locked. This allowed several dimmers to be moved in unison usually as a colour group, but all in

Kürzlich wurde dem Autor eine einfache Frage gestellt: "Woher kommt das Wort 'Aufzeichnen' bei den Speicherbeleuchtungskonsolen? "Damit war zunächst nur das wörtliche Wort gemeint, doch die Diskussion weitete sich dann auf die semantische Frage aus, was aufgezeichnet wurde und warum? War es der Zustand oder eine Veränderung, was wiederum zu Fragen über die Trägheit von Dimmern führte und wie dies die Entwicklung von Preset- und Tracking-Ansätzen für die Aufzeichnung der Bühnenbeleuchtung beeinflusste. Dieser Artikel ist ein Versuch, die Art und Weise zu bewerten, wie die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts die Frage beeinflusst haben.

Direktgesteuerte elektrische (und gasbetriebene) Dimmerplatinen, die nur einen Griff pro Dimmer mit mechanischer Trägheit hatten, wurden von Anfang an "nachgeführt", d. h. der Griff und damit die Einstellung blieben stationär, bis er bewegt wurde. Die Beleuchtung wurde als eine Reihe von statischen Bildern entworfen, die in der Vergangenheit oft vom Szenenbildner erstellt wurden, wobei alle Beleuchtungsstufen pro Szene oder Stichwort aufgezeichnet wurden, was schließlich als "Zustandsdiagramm" bezeichnet wurde. Dies war jedoch für die Aufführung nicht hilfreich. Da die Bediener nur über begrenzte Hände verfügten, mussten sie diesen Zustandsplan in eine Reihe von Anweisungen übersetzen, um nur die Dimmer zu beeinflussen, die auf neue Werte eingestellt werden mussten. Dies wurde zum "Trackplot" der Dimmeränderungen für jeden Cue. Da ein Dimmer nach jeder Änderung nur eine (letzte) Stufe haben konnte, entstand daraus der moderne Begriff des "latest takes precedence" (LTP) Betriebs.

Viele frühe Platinen, einschließlich elektrolytischer Dimmer, hatten Hauptschächte, an denen die Dimmergriffe befestigt werden konnten. Dadurch konnten mehrere Dimmer gemeinsam bewegt werden, in der Regel als Farbgruppe, aber alle in dieselbe Richtung und um denselben Betrag pro Welle. Ein Beispiel hierfür war



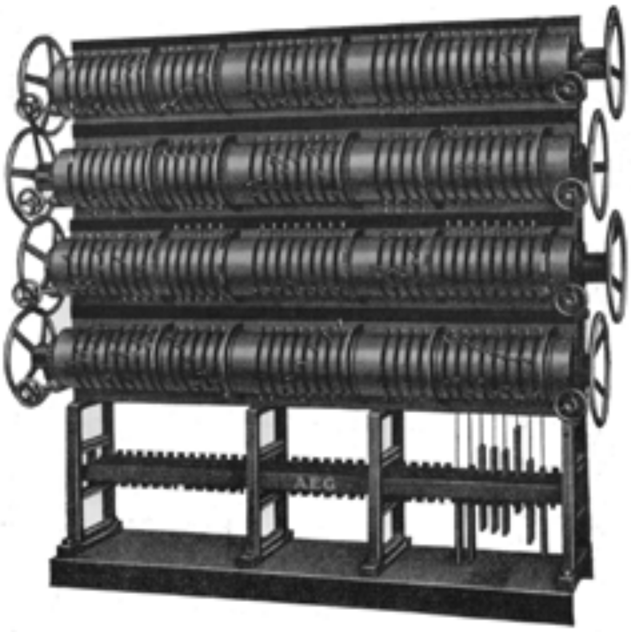
Strand Grand Master board with directly operated dimmers
Strand Grand Master Platine mit direkt bedienten Dimmern
UK 1931

der Strand Grand Master aus dem Jahr 1931, bei dem solche gruppierten Dimmer auf der vorgesehenen Stufe manuell ausgekuppelt werden mussten. Dagegen war der Betrieb von Dimmern mit Tracker-Drähten (flexible Stahlseile) von 1890 bis 1950 üblich, die es ermöglichten, die Bedienelemente von den elektrolytischen, Widerstands- oder Transformator-Dimmern zu entfernen. Dies ermöglichte kleinere und damit anpassungsfähigere Steuerungen. So verfügte beispielsweise die Berliner Oper 1911 über eine AEG-Platine mit 132 Wegen und Reglergriffen für jeden Dimmer, die optional aktiviert werden konnten, um auf einer voreingestellten Stufe zu fahren und zu stoppen (getrennt für auf und ab). Dies war auch bei dem ähnlichen "voreingestellten" System von Ward Leonard aus den USA von 1923 mit direkt bedienten Dimmern möglich. Der Strand Grand Master verfügte über Selbstentriegelungsgriffe, die jedoch nur bei voller oder ausgeschalteter Leistung und nicht bei einer voreingestellten Stufe auslösten. In den 1920er Jahren wurden in den USA Dimmer mit sättigbaren Reaktoren entwickelt, aber diese benötigten immer noch große variable Widerstände, um sie zu steuern, und wurden daher weiterhin direkt mit einem Hebel pro Dimmer bedient.

Ein weiterer Schritt nach vorn war der bidirektionale Reglergriff von Siemens aus dem Jahr 1926. Mit internen, gegenläufigen Antriebsrädern konnte dieser Regler so eingestellt werden, dass er sich bei gleicher Wellendrehung nach oben oder unten bewegte und bei einem voreingestellten hohen oder niedrigen Pegel stoppte. Durch Drehen des Hauptwellenreglers (immer in dieselbe Richtung) wurde der neue Zustand angezeigt, entweder eine Auswahl von Kanälen, die sich nach unten oder oben bewegten, oder jeder Kanal auf eine neue Voreinstellung als vollständige Überblendung. AEG kopierte die Idee später, während VEM in Ostdeutschland solche Steuerungen bis 1974 weiter herstellte. Bordoni und Salani, die in den 1930er Jahren mit automatischen Transformator-Dimmern auf den Markt kamen, verwendeten die gleichen Regler.

Diese deutschen Systeme waren wahrscheinlich die ersten, die eine vollständige Voreinstellung boten, d. h. der nächste voreingestellte Pegel konnte eingestellt werden, ohne den aktuellen Pegel zu beeinflussen. Dies war natürlich immer noch ein Wellenmastering, so dass einige Lichter je nach relativer Änderung vor anderen aufhörten zu blenden, was zu einer uneleganten Überblendung führte. Es war auch etwas komplizierter als bei modernen Preset-Fader-Hebeln, da die Bediener entweder einen hohen oder einen niedrigen Anschlag einstellen mussten, je nachdem, in welche Richtung die nächste Bewegung gehen sollte. Diese Systeme ermöglichten auch prozessuale Cues (der nächste Cue beginnt, bevor der vorherige

the same direction and amount per shaft. An example of this was the Strand Grand Master from 1931, where such grouped dimmers had to be manually disengaged at their intended level. However tracker wire dimmer operation (flexible steel cables) was common from 1890–1950s, which enabled the control handles to be remote from the electrolytic, resistance or transformer dimmers. This allowed for smaller and thus more adaptable controls. Consequently for example, by 1911 Berlin Opera had a 132 way AEG board with regulator handles for each dimmer which could be optionally engaged to move and stop at a preset level (separate for up and down). This was also provided in the similar 1923 US Ward Leonard "pre-set" system with directly operated dimmers. The Strand Grand Master had self-release handles, but these merely released at full or off, not at a preset level. In the 1920s saturable reactor dimmers were developed in the USA, but these still needed large variable resistances to control them so remained directly operated lever-per-dimmer.

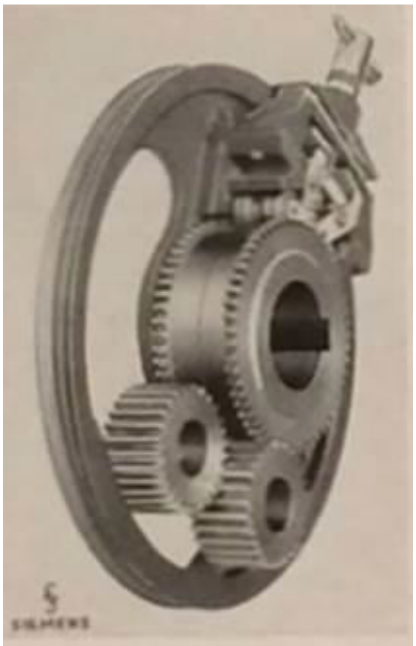


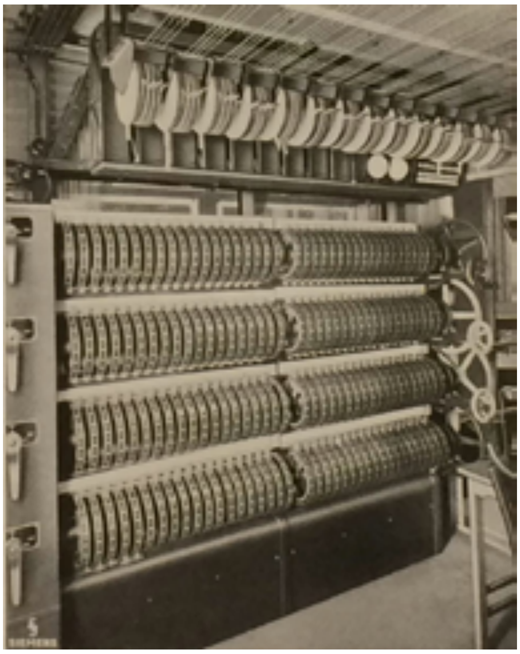
AEG tracker wire, presetable regulator control, Berlin 1911
AEG-Trackerdraht, voreinstellbare Reglersteuerung, Berlin 1911

Another step forward was Siemens' 1926 bi-directional regulator handle. With internal counter-rotating drive wheels, this could be selected to move up or down for the same shaft rotation, as well as stop at a preset high or low level. Thus by turning the master shaft control (always the same direction) the new state would appear, either a selection of channels moving up and down, or every channel to a new preset as a complete crossfade. AEG later copied the idea while VEM in East Germany continued manufacturing such controls until 1974. Bordoni and Salani auto-transformer dimmers which arrived in the 1930's used the same regulator controls.

These German systems were probably the first to offer full presetting, in that the next preset level could be adjusted without disturbing current levels. This was of course still shaft mastering, so some lights would stop fading before others depending on relative change, giving an inelegant crossfade. It was also a bit more complex than with modern preset fader levers, in that operators had to set either a high or low stop, depending on direction of next travel. These systems also allowed processional cues (the next cue starting before the previous one has finished) by presetting the destination stops ahead of the cues. Then once the shafts were in motion (they were often motor-driven), individual and (with an agile operator) groups of dimmers could be

engaged to start moving one after the other, albeit at the same rate.





Siemens bi-directional regulator handle and tracker wire controls
Siemens bidirektionaler Reglergriff und Fahrdrahtsteuerung,
Germany / Deutschland 1939

Strand Electric launched Fred Bentham's Light Console in 1935, based on an organ console with memorised groups that could be selected to move. The resistance or transformer dimmers were driven by pairs of electromagnetic clutches for up or down movement, the direction controlled by the operator on the keyboards. The Light Console was thus as intrinsically tracking as previous manually controlled dimmers, since each dimmer had mechanical inertia. Normally only the dimmers to be changed in the cue were selected, special operations were needed to change all dimmers.

beendet ist), indem die Zielstopps vor den Cues eingestellt wurden. Sobald sich die Schächte in Bewegung setzten (sie waren oft motorgetrieben), konnten einzelne oder (mit einem geschickten Bediener) Gruppen von Dimmern eingeschaltet werden, die sich nacheinander in Bewegung setzten, wenn auch mit der gleichen Geschwindigkeit.

Strand Electric brachte 1935 die Light Console von Fred Bentham auf den Markt, die auf einer Orgelkonsole mit gespeicherten Gruppen basierte, die zum Bewegen ausgewählt werden konnten. Die Widerstands- oder Transformator-Dimmer wurden von elektromagnetischen Kupplungspaaren für die Auf- und Abwärtsbewegung angetrieben, wobei die Richtung vom Bediener über die Tastaturen gesteuert wurde. Die Lichtkonsole war damit genauso nachführbar wie frühere manuell gesteuerte Dimmer, da jeder Dimmer eine mechanische Trägheit aufwies. Normalerweise wurden nur die Dimmer angewählt, die in der Queue geändert werden sollten, für die Änderung aller Dimmer waren spezielle Operationen erforderlich. Inzwischen wurde der Begriff "Konsole" zu einem Ersatz für "Brett", was auf einen sitzenden Bediener hinweist.

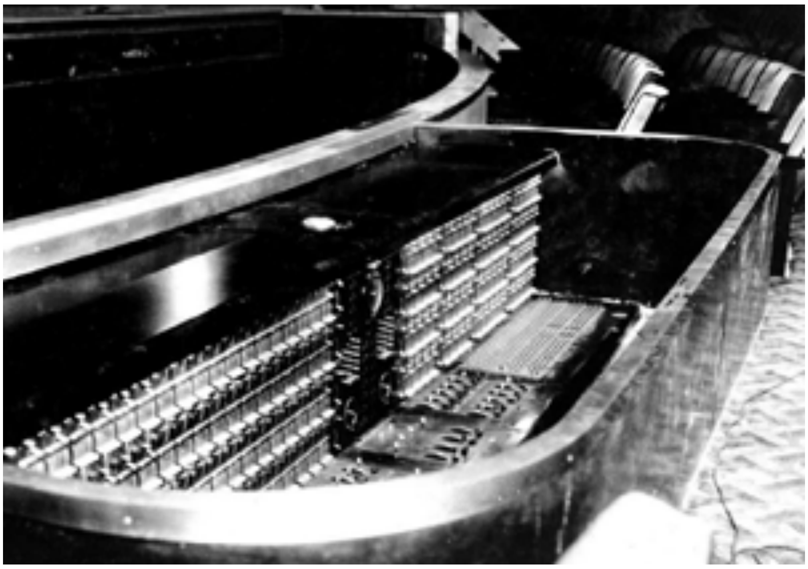
Der Nachteil der Lichtkonsole bestand darin, dass sie fast keine Kontrolle über die Dimmerstufe ermöglichte, außer mit dem Auge, so dass sie für dramatisches Lichtdesign (mit Ausnahme von Benthams





Strand Light Console with clutch-driven dimmers, Drury Lane, London c1950
Strand Light Console mit Kupplungsdimmern, Drury Lane, London um 1950

GE five preset thyratron/reactor console,
GE-Konsole mit fünf voreingestellten Thyratronen/Reaktoren,
Radio City Music Hall, New York 1932



By now the term "console" was becoming an alternate to "board", reflecting a seated operator.

The Light Console's drawback was that it provided almost no control of dimmer level except by eye, so was very difficult to use for dramatic lighting design (except Bentham's colour music). Indeed its instructions made clear it was intended for "spectacular lighting" rather than "meticulous design". However it made history with its idiosyncratic approach which remains of interest to this day, while the electromagnetic clutches and organ stop memories were repurposed 20 years later for a more repeatable control.

During the 1920s multi-preset circuit switching became common in the USA, offering up to 10 switched scenes, but these were of course sudden changes. It had always been possible to master a number of resistance dimmers with another much larger variable resistance. This was eventually offered in the USA in 1925 by Frank Adam with scene masters and finally in 1927 by MacCandless's two preset resistance dimmer board at Yale University. It answered his desire to achieve proportional fades, however the complexity and operational problems meant it remained unique.

The invention of the thyratron allowed saturable reactor control by low current, and in 1929 General Electric in the USA built the first two preset thyratron/reactor dimmer systems. To maintain a constant dimmer level now required "electrical inertia" and thus a fader lever or dial potentiometer. This was probably the first change from tracked performance plotting to multi-preset plotting. Changing the control source from one preset to another while holding a circuit level unchanged, required copying all unchanged levels forward to the next preset. As a result the initial state plots became the operating plots. From then on multiple presetting held sway for electrical remote control consoles – except for Siemens as discussed later. Multi-preset operation also provided proportional crossfades for the first time. Other similar systems followed through to World War 2 though the high cost of such systems meant that most theatres continued to use simple resistance or transformer dimmers.

Post-war, Izenour with Century Lighting in the USA introduced the first wholly thyratron dimmers, with a ten preset control. Strand Electric and then AEG followed with their thyratron dimmer consoles, all multi-preset. In all these, since the electronic dimmer needed a constant control signal to stay on (the electrical inertia), the user always had to copy the current level to the next preset for channels not changing in a cue to avoid inadvertent change. Most preset consoles provided multiple group control within presets to assist tracking, by holding some channels constant while others

Farbmusik) nur sehr schwer zu verwenden war. In der Gebrauchsanweisung hieß es, das Gerät sei eher für "spektakuläre Beleuchtung" als für "akribisches Design" gedacht. Mit seinem eigenwilligen Ansatz, der bis heute von Interesse ist, hat er jedoch Geschichte geschrieben, während die elektromagnetischen Kupplungen und Orgelregisterspeicher 20 Jahre später für eine wiederholbare Steuerung wiederverwendet wurden.

In den 1920er Jahren wurden in den USA Schaltungen mit mehreren Vorwahlen üblich, die bis zu 10 geschaltete Szenen boten, aber das waren natürlich plötzliche Veränderungen. Es war schon immer möglich gewesen, eine Reihe von Widerstandsdimmern mit einem anderen, viel größeren variablen Widerstand zu steuern. Dies wurde in den USA schließlich 1925 von Frank Adam mit Szenenmastern und schließlich 1927 von MacCandless' Board mit zwei voreingestellten Widerstandsdimmern an der Universität Yale angeboten. Es entsprach seinem Wunsch, proportionale Überblendungen zu erreichen, blieb aber aufgrund der Komplexität und der Betriebsprobleme einzigartig.

Die Erfindung des Thyratrons ermöglichte eine sättigbare Drosselsteuerung durch Schwachstrom, und 1929 baute General Electric in den USA die ersten beiden voreingestellten Thyratron-/Drossel-Dimmer-Systeme. Die Aufrechterhaltung eines konstanten Dimmerpegels erforderte nun "elektrische Trägheit" und damit einen Faderhebel oder ein Drehpotentiometer. Dies war wahrscheinlich der erste Wechsel von der nachgeführten Leistungsaufzeichnung zur Multi-Preset-Aufzeichnung. Der Wechsel der Steuerquelle von einem Preset zu einem anderen, während ein Schaltkreispegel unverändert blieb, erforderte das Kopieren aller unveränderten Pegel zum nächsten Preset. Infolgedessen wurden die Plots des Ausgangszustands zu den Betriebsplots. Von da an galt die Mehrfachvoreinstellung für elektrische Fernbedienungspulte - mit Ausnahme von Siemens (siehe unten). Die Mehrfachvoreinstellung ermöglichte auch

changed. However this was always inflexible in use due to the hiatus when channels are added/removed from a group. The demise of Strand Electric's preset oriented "Electronic" thyratron system in 1956 caused Strand to return to their older motorised, clutch-driven, resistance and transformer dimmers, but now with servo feedback control of level from preset faders using polarised relays. This resulted in systems C,



Strand system CD, two preset console, with clutch-driven resistance dimmers, Sadler's Wells, London 1960s
Strangsystem CD, Konsole mit zwei Voreinstellungen, mit kupplungsgetriebenen Widerstandsdimmern, Sadler's Wells, London 1960er

CD & PR. Since the dimmer had mechanical inertia again, the best of both worlds could be achieved, a full presetting capability with freedom and memorisation of which dimmers to move. The group memories (Compton organ couplers, aka "pistons") provided a particularly convenient facility for selecting processional fades. But like the Light Console, they were shaft mastering, so still gave poor crossfades.

Siemens decided against developing thyratron dimmers and in 1956 perfected the low voltage controlled, magnetic amplifier dimmer (better than saturable reactors but more complex). In particular the dimmers were controlled from their moving lever console, which had ranks of small clutch-controlled channel faders, driven from common motorised shafts. These bi-directional faders directly controlled the dimmer levels and could be motored to any of four preset levels, using a polarised relay control. Like Strand's system C, it had the advantage of mechanical inertia of the fader, could track levels and still provide a multi-preset scene change, with individual channels or groups set to move or not move. Despite the very considerable expense, it was popular in Germany and was even installed in the Sydney Opera House. Later iterations under the Sitralux name used punched cards and ferrite core memory to provide recorded presets.

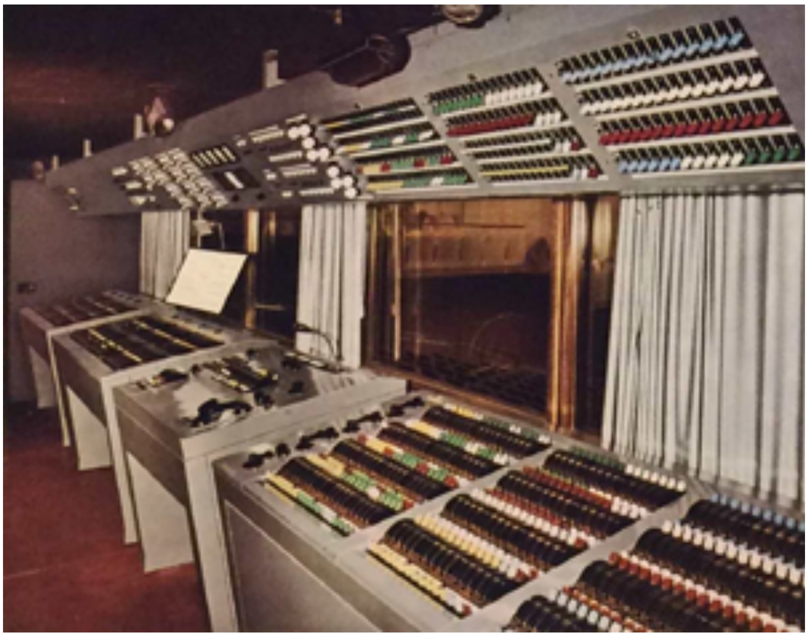
erstmals proportionale Überblendungen. Weitere ähnliche Systeme folgten bis zum 2. Weltkrieg, obwohl die hohen Kosten solcher Systeme bedeuteten, dass die meisten Theater weiterhin einfache Widerstands- oder Transformator-Dimmer verwendeten.
In der Nachkriegszeit führte Izenour mit Century Lighting in den USA die ersten Thyratron-Dimmer mit zehn Voreinstellungen ein. Strand Electric und dann AEG folgten mit ihren Thyratron-Dimmerkonsolen, die alle über mehrere Voreinstellungen verfügten. Da der elektronische Dimmer ein konstantes Steuersignal benötigte, um eingeschaltet zu bleiben (die elektrische Trägheit), musste der Benutzer bei Kanälen, die nicht in einem Cue wechselten, immer den aktuellen Pegel auf den nächsten Preset kopieren, um eine versehentliche Änderung zu vermeiden.
Die meisten Preset-Konsolen boten eine Mehrfachgruppensteuerung innerhalb von Presets, um das Tracking zu unterstützen, indem einige Kanäle konstant gehalten wurden, während andere sich änderten. Dies war jedoch immer unflexibel in der Anwendung, da es eine Lücke gab, wenn Kanäle zu einer Gruppe hinzugefügt/entfernt wurden.
Das Ende des voreingestellten "elektronischen" Thyratron-Systems von Strand Electric im Jahr 1956 veranlasste Strand Electric, zu seinen älteren motorisierten, kupplungsgetriebenen Widerstands- und Transformator-Dimmern zurückzukehren, nun aber mit Servo-Rückkopplungssteuerung des Pegels von voreingestellten Reglern unter Verwendung von polarisierten Relais. Dies führte zu den Systemen C, CD und PR. Da der Dimmer wieder über eine mechanische Trägheit verfügte, konnte das Beste aus beiden Welten erreicht werden: eine vollständige Voreinstellungsmöglichkeit mit der Freiheit und der Speicherung, welche Dimmer bewegt werden sollten. Die Gruppenspeicher (Compton-Orgelkoppeln, auch "Kolben" genannt) boten eine besonders praktische Möglichkeit zur Auswahl von Prozessionsüberblendungen. Aber wie das Lichtpult waren sie Wellenmastering und boten daher immer noch schlechte Überblendungen.

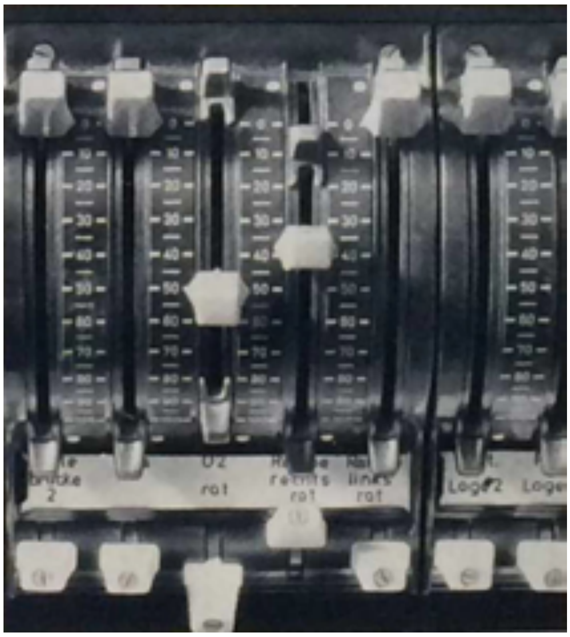
Siemens entschied sich gegen die Entwicklung von Thyratron-Dimmern und perfektionierte 1956 den niederspannungsgesteuerten, magnetischen Verstärkerdimmer (besser als sättigbare Drosseln, aber komplexer). Insbesondere wurden die Dimmer von ihrer beweglichen Hebelkonsole aus gesteuert, die über eine Reihe von kleinen kupplungsgesteuerten Kanalreglern verfügte, die von gemeinsamen motorisierten Wellen angetrieben wurden. Diese bidirektionalen Fader steuerten direkt die Dimmerstufen und konnten mit Hilfe einer polarisierten Relaissteuerung auf eine von vier voreingestellten Stufen eingestellt werden. Wie das System C von Strand hatte es den Vorteil der mechanischen Trägheit der Schieberegler, konnte die Pegel nachverfolgen und bot dennoch einen Szenenwechsel mit mehreren Voreinstellungen, wobei einzelne Kanäle oder Gruppen so eingestellt werden konnten, dass sie sich bewegten oder nicht bewegten. Trotz der beträchtlichen Kosten war es in Deutschland sehr beliebt und wurde sogar im Opernhaus von Sydney installiert. Spätere Versionen unter dem Namen Sitralux verwendeten Lochkarten

Über Trägheit

Der Fall und Aufstieg der Nachführung in Bühnenlichtsteuerungen

von Dr. David R. Bertenshaw





Siemens magnetic amplifier moving lever console, Germany 1959
Siemens-Magnetverstärker-Konsole mit beweglichem Hebel, Deutschland 1959

und Ferritkernspeicher, um aufgezeichnete Voreinstellungen zu ermöglichen.

In den Jahren 1959-60 machte der Thyristor das Dimmen der Bühnenbeleuchtung möglich und verdrängte rasch alle anderen Technologien. In den USA und Europa bestand die Steuerung stets aus mehreren Voreinstellungen, die in der Regel gruppiert waren. Strand Electric versuchte mit seinem C/AE4 (System C, All Electric, 4 Voreinstellungen), die Trägheit durch ein komplexes System gespeicherter Gruppen mit automatischer Übertragung auf eine aktive Parkgruppe zu emulieren. Dabei wurden die früheren Compton-Kupplungen zur Aufzeichnung und Auswahl der Gruppen verwendet. Da es jedoch tatsächlich vier Voreinstellungen bot, handelte es sich eigentlich um eine Voreinstellungsplatine mit einer Gruppensteuerung, die in der Lage war, Beleuchtungsgruppen aufzurufen und zu parken oder abzuschalten, aber keine Gruppe zwischen den Ebenen zu überblenden, außer durch Überblendung zu einer neuen Voreinstellung.

In der Preset-Ära gab es Unterschiede in der Art und Weise, wie mehrere Presets nebeneinander existierten. In einigen Fällen konnte nur eine Voreinstellung gleichzeitig aktiv sein, und in der Regel war eine proportionale Überblendung zwischen den gewählten Voreinstellungen vorgesehen. In anderen Fällen, und insbesondere mit dem Aufkommen der Thyristor-Dimmung, waren mehrere aktive Voreinstellungen auf demselben Dimmer zulässig, wobei die Interaktion einfach durch die Diodensteuerung der Gleichspannungs-Steuersignale gelöst wurde, die den Betrieb nach dem Prinzip "highest takes precedence" (HTP) ermöglichte. Eine bemerkenswerte Ausnahme waren einige stromgesteuerte Grossman-Dimmer in den 1960er Jahren, die die Voreinstellungen summierten. Dies ermöglichte ein perfektes diploses Überblenden zwischen zwei Voreinstellungen, aber die Tendenz, dass das Licht heller als erwartet wurde, wenn mehr als zwei Voreinstellungen dazu beitrugen, führte

In 1959-60 the thyristor liberated stage lighting dimming, rapidly replacing all other technologies. In the USA and Europe, the control invariably consisted of multiple presets, usually with some grouping. Strand Electric in its C/AE4 (System C, All Electric, 4 presets) attempted an emulation of inertia though a complex scheme of memorised grouping with automated transfer to an active park group. This used the previous Compton couplers to record and select the groups. However since it really provided four presets, it was actually a preset board with a group control able to bring up and park, or take down lighting groups, but not fade a group between levels other than by a crossfade to a new preset.

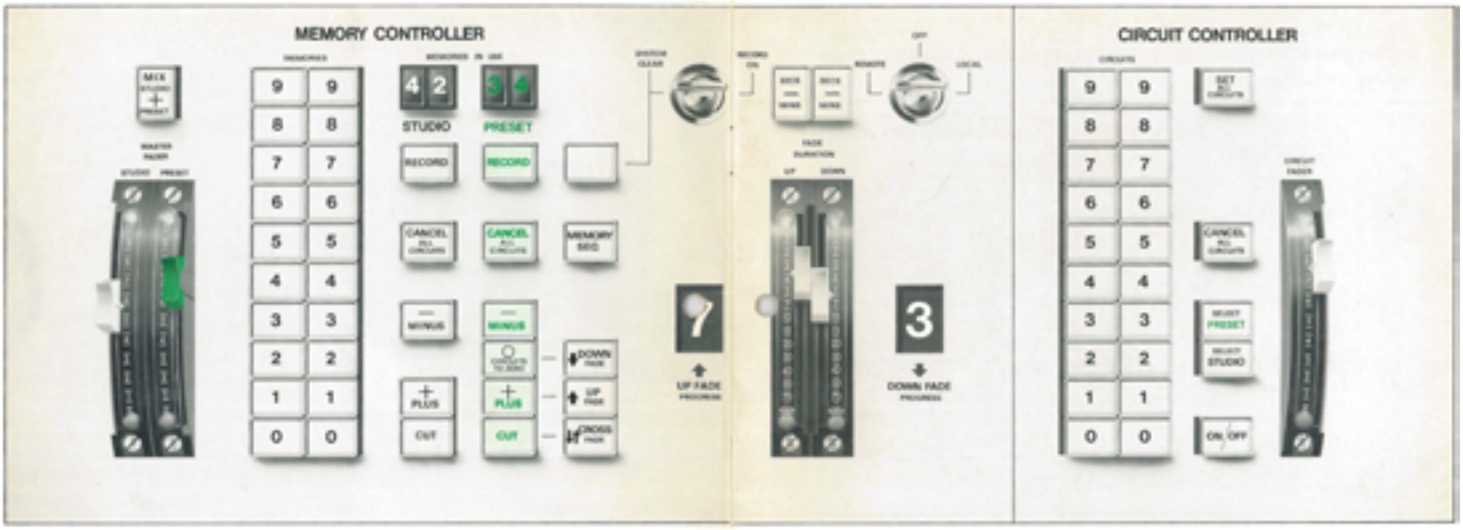
In the preset era, there was variation in how multiple presets co-existed. In some cases only one preset could be active at a time, and usually a proportional crossfade was provided between chosen presets. In others, and more especially with the arrival of thyristor dimming, multiple active presets on the same dimmer were permitted, with the interaction simply resolved with diode gating of the DC voltage control signals providing “highest takes precedence” (HTP) operation. A notable exception were some current controlled Grossman dimmers in the 1960s, which summed the presets. This provided a perfect dipless crossfade between two presets, but the tendency for lights to become brighter than expected if more than two presets contributed meant it was not generally adopted.

Computer punched cards were pressed into service to provide unlimited preset memories as early as 1959 by Century and 1961 by ASEA. Their cumbersome and unreliable technology prevented broad adoption. In 1965 Strand Electric launched probably the first electronic memory lighting console, IDM. This system (and its update MSR in 1971) operated as a simple two preset playback console. Strand claimed that IDM allowed endless processional (follow-on) cues but admitted that in reality users had to pre-record each part step as a complete scene.

On Inertia

The Fall and Rise of Tracking in Stage Lighting Controls

By Dr. David R. Bertenshaw



Thorn Lighting Q-File console, UK c1970 / Thorn Lighting Q-File Konsole, UK um 1970

Then came Q-File in 1966. The UK's BBC-Television was an extensive user of Strand's System C, which offered memorised groups of lights that could be selected to move to one of two preset levels or off, but now wanted electronic memory controls. Early TV needed pre-recorded lighting balances for a wide variety of shots, often in a multi-set studio, thus needing multiple balanced groups acting independently. Strand's new IDM system was no use since it provided only a single preset for the whole studio. Thorn Lighting was invited to study how the Lighting Designers (LD) actually used system C and designed an electronic emulation of the system, i.e. a single electronic Studio store driving the dimmers, now having digital inertia. This store could be added to, subtracted from or faded to by memorised scenes.

In totality Thorn went much further, and essentially designed the modern memory lighting console; many of today's users would still be very happy with it (though less with the three large racks of electronics needed). The key to its facility was that each channel had a recorded level plus ON/OFF state. Move fades (i.e. changes restricted to only certain dimmers) only changed channels that were ON in the Preset store. If a channel was OFF in Preset (regardless of level), it only affected the Studio level for a crossfade (by fading out). This console finally brought together all strands of operation, move cues which only changed the lights that had to change, tracking the rest, a multi-preset crossfade capability for complete scenes, and proportional fades. But it also introduced the complexity of a channel having both a level and on/off value.

Operationally the Q-File playback also permitted endless processional fades, by simply adding the cue to the Preset and running the UP and/or DOWN fade again. Every new cue started would reset the fade controller, but channels only in the previous cue(s) would continue, as if on a conveyor belt. All shared the same change rate, but their own start and end times. Further if users didn't want to fade in the cues (early on-camera lighting changes were rare) they could directly PLUS or MINUS the cues into the Studio store, each being the lighting for one shot in one area of a studio. There was also blind plotting and recording via the Preset store, plus ability to control and record lighting in two areas of

dazu, dass dieses Verfahren nicht allgemein eingesetzt wurde.

Computer-Lochkarten wurden bereits 1959 von Century und 1961 von ASEA als unbegrenzte Voreinstellungsspeicher in Dienst gestellt. Ihre schwerfällige und unzuverlässige Technologie verhinderte eine breite Akzeptanz. 1965 brachte Strand Electric das wahrscheinlich erste elektronische Speicherbeleuchtungspult, IDM, auf den Markt. Dieses System (und seine Aktualisierung MSR im Jahr 1971) funktionierte als einfache Wiedergabekonsole mit zwei Voreinstellungen. Strand behauptete, dass IDM endlose Prozessions- (Folge-) Cues ermöglichte, räumte aber ein, dass die Benutzer in Wirklichkeit jeden Teilschritt als komplette Szene voraufnehmen mussten.

Dann kam 1966 Q-File. Die britische BBC war ein großer Nutzer des System C von Strand, das gespeicherte Lichtgruppen bot, die auf eine von zwei voreingestellten Stufen oder ausgeschaltet werden konnten, aber jetzt wollte sie elektronische Speichersteuerungen. Das frühe Fernsehen benötigte voraufgezeichnete Beleuchtungsbalancen für eine Vielzahl von Aufnahmen, oft in einem Studio mit mehreren Sets, so dass mehrere unabhängig voneinander agierende Balanciergruppen erforderlich waren. Das neue IDM-System von Strand war unbrauchbar, da es nur eine einzige Voreinstellung für das gesamte Studio bot. Thorn Lighting wurde gebeten, zu untersuchen, wie die Lichtdesigner (LD) das System C tatsächlich benutzten, und entwarf eine elektronische Emulation des Systems, d. h. einen einzigen elektronischen Studiospeicher, der die Dimmer ansteuerte und nun eine digitale Trägheit aufwies. Dieser Speicher konnte durch gespeicherte Szenen erweitert, verkleinert oder überblendet werden.

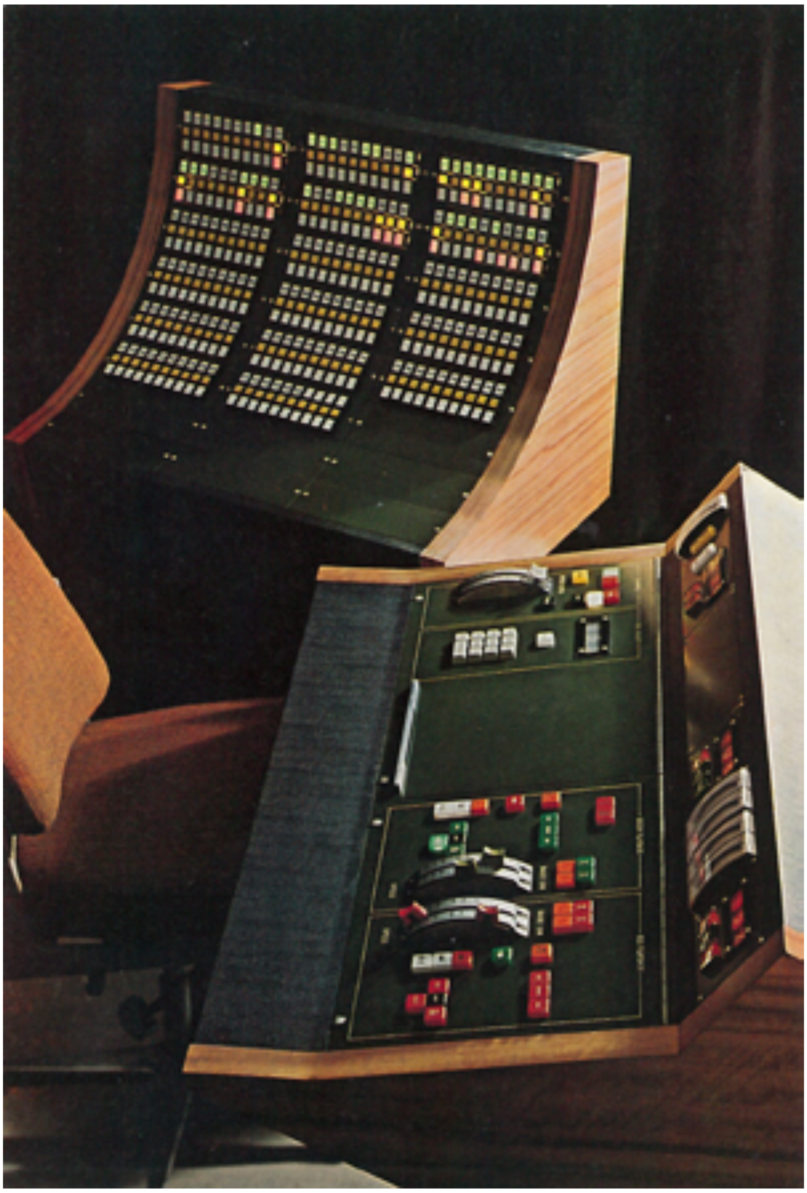
Insgesamt ging Thorn viel weiter und entwarf im Wesentlichen das moderne Speicherlichtpult, mit dem viele der heutigen Benutzer immer noch sehr zufrieden wären (wenn auch weniger mit den drei großen Elektronikschränken, die benötigt wurden). Der Schlüssel zu seiner Einrichtung war, dass jeder Kanal einen aufgezeichneten Pegel sowie einen EIN/AUS-Status hatte. Durch Überblendungen (d. h. Änderungen, die sich nur auf bestimmte Dimmer beschränken)

konnten nur Kanäle geändert werden, die im Preset-Speicher eingeschaltet waren. Wenn ein Kanal im Preset ausgeschaltet war (unabhängig vom Pegel), wirkte er sich nur bei einem Crossfade auf den Studiopegel aus (durch Ausblenden). Diese Konsole vereinte schließlich alle Funktionsstränge: Move Cues, die nur die Lichter änderten, die geändert werden mussten, Tracking für den Rest, eine Multi-Preset-Crossfade-Funktion für komplette Szenen und proportionale Fades. Aber es führte auch die Komplexität eines Kanals ein, der sowohl einen Pegel als auch einen Ein/Aus-Wert hatte.

Die Q-File-Wiedergabe ermöglichte auch endlose Prozessionsüberblendungen, indem der Cue einfach zum Preset hinzugefügt und die UP- und/oder DOWN-Überblendung erneut ausgeführt wurde. Jeder neu gestartete Cue würde den Fade-Regler zurücksetzen, aber nur die Kanäle des/der vorherigen Cue(s) würden weiterlaufen, wie auf einem Fließband. Alle hatten die gleiche Änderungsrate, aber ihre eigenen Start- und Endzeiten. Wenn die Benutzer die Cues nicht einblenden wollten (frühe Beleuchtungsänderungen auf der Kamera waren selten), konnten sie die Cues direkt PLUS oder MINUS in den Studiospeicher eingeben, wobei jeder Cue die Beleuchtung für eine Aufnahme in einem bestimmten Bereich des Studios darstellte. Es gab auch die Möglichkeit, über den Preset-Speicher blind zu plotten und aufzuzeichnen, sowie die Möglichkeit, die Beleuchtung in zwei Bereichen des Studios unabhängig voneinander zu steuern und aufzuzeichnen, indem man den Preset-Speicher live schaltete (aber man verlor die Möglichkeit der Überblendung). Halliday [LSI, August 2012] vertrat die Ansicht, dass die wichtigste Erfindung von Q-File der einzelne motorisierte Fader für die Kanalsteuerung war, aber die neue und sehr freizügige Überblendungsfunktion war ebenso wichtig oder noch wichtiger.

1971 stellte Rank Strand DDM vor, das erste computerbasierte Speicherlichtpult. Im Prinzip handelte es sich dabei um ein Speichersystem mit zwei Playbacks und zeitgesteuerten Crossfadern für jedes Playback. Jedes Playback hatte jedoch die Möglichkeit, Move-Fades durchzuführen, d. h. entweder einen LTP, HTP oder Dim (auf Null) für die Kanäle, die im Preset-Speicher eingeschaltet waren (in diesem Fall über Null), sowie einen normalen Crossfade zu einem Preset-Zustand. Move-Fades konnten auch prozessionsweise gestartet werden, wenngleich sie alle die gleiche Fade-Rate-Kontrolle hatten. Obwohl eine Show als eine Reihe von Tracking-Änderungen aufgezeichnet werden konnte, ging das System davon aus, dass der Preset-Betrieb die Norm war.

Nach DDM brachte Rank Strand 1973 MMS auf den Markt. Diese hatte eine Rate Playback, deren Ziel es war, den britischen TV-Markt zurückzugewinnen und den wachsenden Theatermarkt für anspruchsvolle Speichersteuerungen zu einem niedrigeren Preis als DDM zu erobern. Folglich funktionierte die Fade-Verarbeitung fast genauso wie bei Q-File, mit einer "Fließband"-Verarbeitung für jeden neuen Zustand, der dem Preset hinzugefügt oder von ihm abgezogen wurde. Wie DDM verzichtete es auf die Komplexität eines separat aufgezeichneten ON/OFF-Status, ein Kanal war ON, wenn er >6% war.

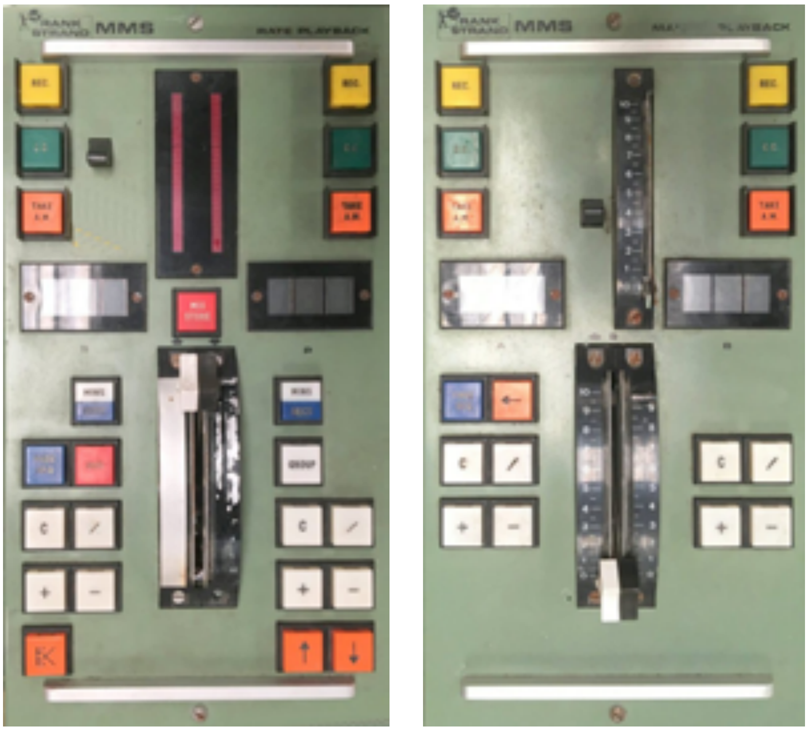


Strand DDM console, UK c1973 / Strand DDM-Konsole, UK um 1973

the studio independently by making the Preset store live (but you lost fading ability). Halliday [LSI, August 2012] considered that Q-File's key invention was the single motorised fader for channel control, but the new and very liberated fade processing capability was equally or more important.

In 1971 Rank Strand introduced DDM, the first computer-based memory lighting console. In principle this was a two-playback, highest-takes-precedence memory system with timed crossfaders for each playback. However each playback had the ability to perform move fades, being either an LTP, HTP or dim (to zero) for those channels on (in this case above zero) in the preset store, as well as a normal crossfade to a preset state. Move fades could also be started processionally, albeit they all took the same fade rate control. While a show could be plotted as a series of tracked changes, the underlying assumption in the system was that preset operation would be the norm.

After DDM Rank Strand launched MMS in 1973. This had a Rate Playback whose objective was to win back the UK TV market as well as capture a growing theatre market



Strand MMS Rate and Manual Playbacks, UK 1973
Strand MMS Rate und manuelle Abspielungen, UK 1973

for sophisticated memory controls at a lower price than DDM. Consequently the fade processing worked almost the same as Q-File, with "conveyor belt" processing for each new state added/ subtracted from the Preset. Like DDM it dispensed with the complexity of a separately recorded ON/OFF status, a channel was ON if >6%. Thus a user could plot a long succession of moves, permitting tracking, with same-speed processional cues. Multiple playbacks however interacted in a HTP manner.



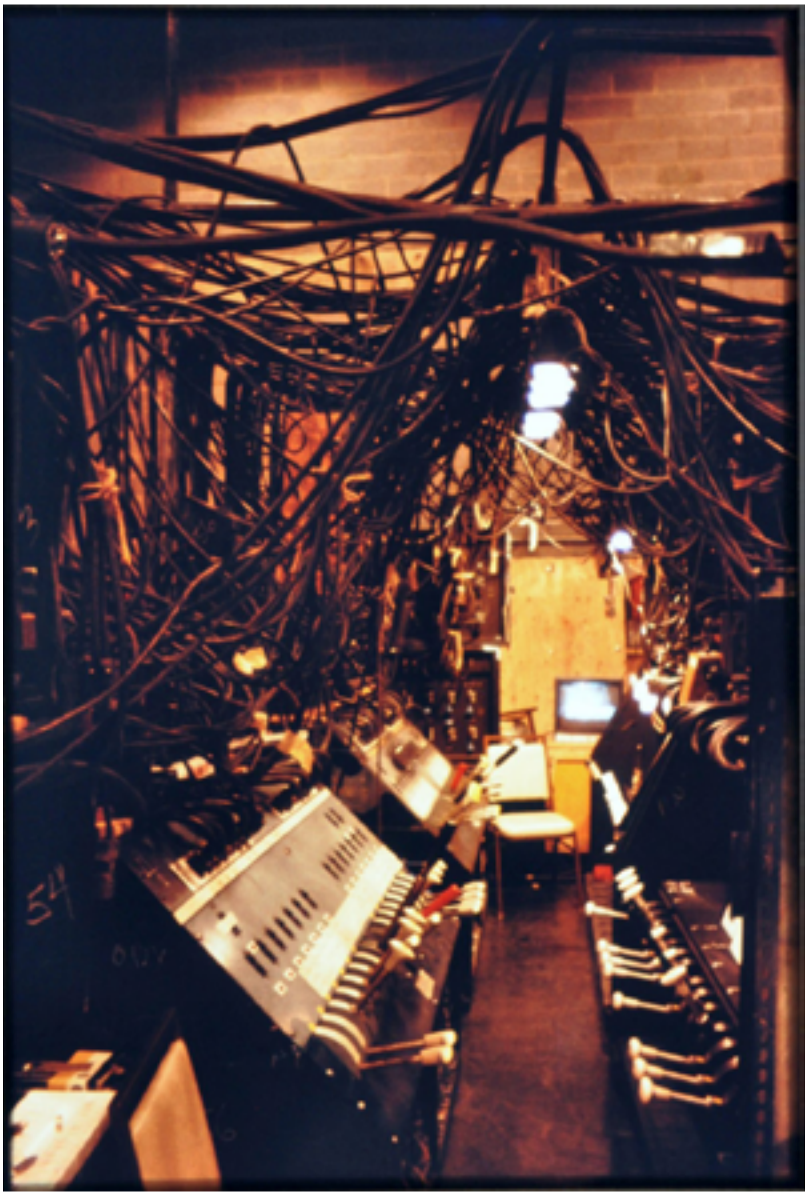
Strand Lightboard, National Theatre, UK 1976

The alternate Manual Playback was normally just a simple two scene memory preset (albeit with adding/subtracting capability). However selecting the orange left arrow button caused the contents of B store to be copied to the A store when the crossfade to B (fader top) was complete. Thus bringing the faders back to the A end caused no change, a new or tracked cue part could then be added or subtracted to B, and another crossfade run. This meant B store always acted as the Preset, A store always as the Stage providing

Auf diese Weise konnte ein Benutzer eine lange Folge von Zügen aufzeichnen, die eine Nachverfolgung mit gleich schnell ablaufenden Cues ermöglichte. Mehrere Wiedergaben interagierten jedoch auf HTP-Art.

Die alternative manuelle Wiedergabe war normalerweise nur eine einfache Voreinstellung mit zwei Szenenspeichern (wenn auch mit der Möglichkeit zum Hinzufügen/Subtrahieren). Die Auswahl der orangefarbenen Pfeiltaste nach links bewirkte jedoch, dass der Inhalt des Speichers B in den Speicher A kopiert wurde, sobald die Überblendung nach B (Fader oben) abgeschlossen war. Wenn Sie die Fader also wieder auf A stellen, ändert sich nichts, und Sie können einen neuen oder getrackten Cue-Teil zu B hinzufügen oder abziehen und einen weiteren Crossfade durchführen. Dies bedeutete, dass der B-Speicher immer als Preset und der A-Speicher immer als Bühne fungierte, was für elektronische Trägheit sorgte. Eine verfolgte Handlung würde funktionieren, aber Prozessions-Cues konnten nicht ausgeführt werden. Hat das jemand benutzt?

Im gleichen Zeitraum hatte Richard Pilbrow das National Theatre Lightboard spezifiziert, das 1975 von Rank Strand entwickelt (und 1976 installiert) wurde. Wie Q-File verwendete es einen einzigen Bühnenspeicher für die gesamte Tafel mit nur einem Level für jedes Licht, d.h. LTP. Es bot auch die Möglichkeit, bis zu 12 unterschiedlich getaktete Auf- und Abwärtsbewegungen als Teil-Cues gleichzeitig ablaufen zu lassen, so dass Prozessions-Cues endlich richtig funktionieren konnten. Die einzelnen Teil-Cues wurden jedoch immer vom Bediener initiiert, da die menschliche Synchronisation mit dem Drama unabdingbar war. Auch hier war Tracked Plotting möglich, aber es gab keine Unterstützung für das Zurück- oder Vorwärtsspringen in einer Tracked Cue-Sequenz, außer, wie bei allen anderen Boards, das Vorwärtslaufen vom letzten vollständig voreingestellten Cue (Crossfade).



Piano board installation, Washington 1977
Klavierbrett-Installation, Washington 1977

Strand Century Light Palette, USA 1978



electronic inertia. A tracked plot would work, however processional cues could not be run. Did anyone use it?

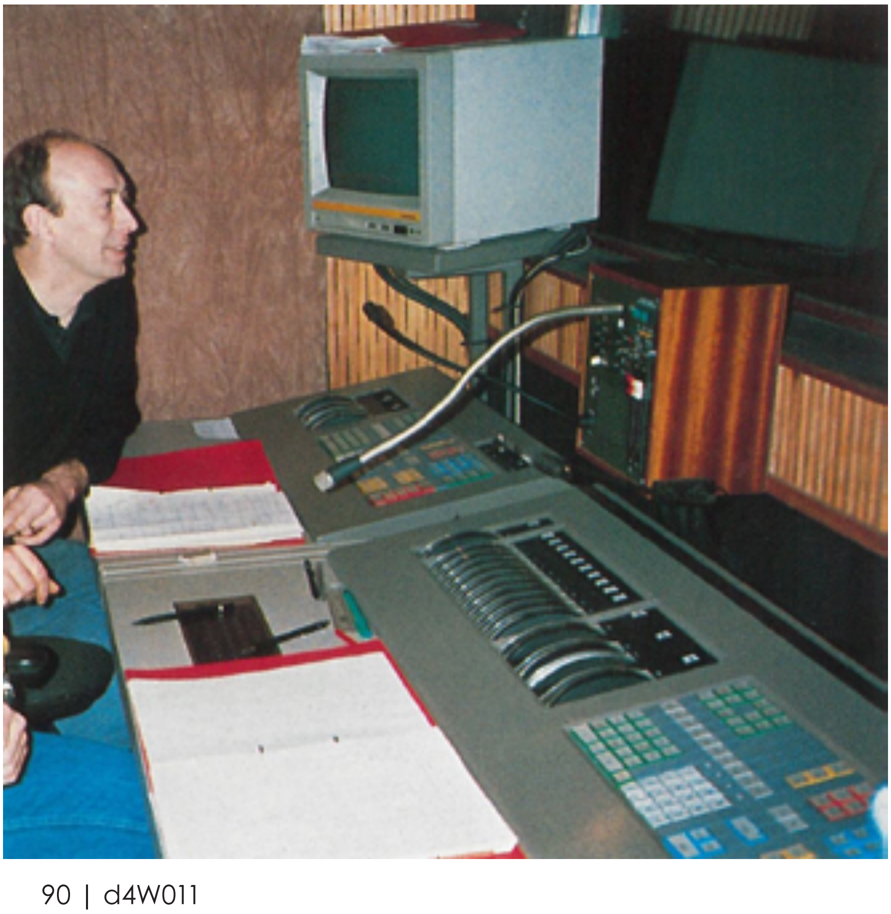
In the same period Richard Pilbrow had specified the National Theatre Lightboard, which Rank Strand engineered in 1975 (installed in 1976). Like Q-File this used a single Stage store for the whole board with only one level for each light, i.e. LTP. It also had the ability to simultaneously run up to 12 differently timed, up and down move fades as part cues, so processional cues could finally work properly. However individual part cues were always operator initiated on the philosophy that human synchronisation with the drama was imperative. Again tracked plotting was possible, but there was no support for jumping back or forward in a tracked cue sequence other than, like all other boards, running forward from the last full preset (crossfade) cue.
In the USA, thyristor dimmers, with preset manual and some preset memory consoles, were in almost universal use across most provincial, college and municipal theatres in the 1970s. Even the eclectic 1973 US Skirpan AutoCue with light pen channel control ultimately offered only successive crossfades. Strand Century's Multi-Q in 1976 offered three dipless crossfade units, thus an operator could achieve a limited move cue effect on top of another playback holding the static lighting, but it was not easy to plot these.

Despite these developments, up to 1978 the available US memory consoles were making no impression on New York's Broadway. Here the old "Piano boards" (so named because of the physical similarity), consisting of ranks of manually operated rented dimmers and their union labour masters, still held

sway. In the right hands (and very many hands) wonderful lighting could be realised – literally offering any light to any level at any time – but the results could also be awful with casual labour. Consequently Strand Century tried to establish what was really needed and could force a change. It was noted designers had to dictate to the electricians (not lighting technicians) exactly what they wanted, e.g.: '23@5 and 27@7 and 45@full for cue 11 in a count of 8'. This gave rise to accepting a command-line console interaction and only recording the changes in each cue. The Lighting Designers always had to provide the track plot, so an electronic console that could accept this eliminated their adoption barrier.

From this was born Light Palette in 1978, the first memory tracking console, where the standard recorded cues were solely the changes to the previous state. Even though each cue was just the changes in that cue, the user still could jump (GoTo) to any cue out of sequence and it would compute the correct end state. The concept of multi-part cues was also formalised in this system, in that the allocation of channels, levels, times and delays to each of up to six parts was recorded in one compound cue executed by a single GO, rather than in a succession of cues.

Since Light Palette was intrinsically tracking, it meant that users had to normally record the show in the performance order. This required two new recording features in a tracking console, "Cue Only" and "Block Cue". Cue Only allowed a cue to be inserted or deleted in a tracked sequence without disturbing the expected states for later cues, by automatically adjusting the following cue in sequence. Block Cue recorded a complete preset state, unaffected by previous cues, and acted as a starting point for a new tracked sequence.



In den USA waren Thyristor-Dimmer mit voreingestellten manuellen und einigen voreingestellten Speicherkonsolen in den 1970er Jahren in den meisten Provinz-, College- und Stadttheatern fast durchgängig im Einsatz. Sogar das eklektische 1973er US Skirpan AutoCue mit Lichtstift-Kanalsteuerung bot letztlich nur aufeinanderfolgende Überblendungen. Das Multi-Q von Strand Century aus dem Jahr 1976 bot drei diplose Überblendungseinheiten, so dass ein Operator einen begrenzten Bewegungs-Cue-Effekt über einer anderen Wiedergabe mit statischer Beleuchtung erzielen konnte, aber es war nicht einfach, diese zu planen.

Trotz dieser Entwicklungen machten die verfügbaren US-Speicherkonsolen bis 1978 auf dem New Yorker Broadway keinen Eindruck. Hier herrschten noch die alten "Piano-Boards" (so genannt wegen der physikalischen Ähnlichkeit), bestehend aus Reihen von handbetriebenen Mietdimmern und ihren gewerkschaftlich organisierten Meistern. In den richtigen Händen (und in sehr vielen Händen) konnte eine wunderbare Beleuchtung realisiert werden, die buchstäblich jedes Licht zu jeder Zeit auf jede Ebene bringen konnte, aber die Ergebnisse konnten auch mit Gelegenheitsarbeit schrecklich sein. Daher versuchte Strand Century herauszufinden, was wirklich gebraucht wurde und eine Veränderung erzwingen konnte. Es wurde festgestellt, dass die Designer den Elektrikern (nicht den Lichttechnikern) genau diktieren mussten, was sie wollten, z. B.: "23@5 und 27@7 und 45@ full für Stichwort 11 in einer Zählung von 8". Dies führte dazu, dass man eine Interaktion über die Befehlszeile akzeptierte und nur die Änderungen in jedem Cue aufzeichnete. Die Beleuchtungsdesigner mussten immer den Gleisplan zur Verfügung stellen, so dass ein elektronisches Pult, das dies übernehmen konnte, diese Hürde beseitigte.

Daraus entstand 1978 Light Palette, die erste Memory-Tracking-Konsole, bei der die standardmäßig aufgezeichneten Cues nur die Änderungen zum vorherigen Zustand waren. Obwohl jeder Cue nur die Änderungen in diesem Cue darstellte, konnte der Benutzer zu jedem beliebigen Cue außerhalb der Reihenfolge springen (GoTo), und es wurde der korrekte Endzustand berechnet. Das Konzept der mehrteiligen Cues wurde in diesem System ebenfalls formalisiert, indem die Zuweisung von Kanälen, Pegeln, Zeiten und Verzögerungen zu jedem der bis zu sechs Teile in einem zusammengesetzten Cue aufgezeichnet wurde, der von einem einzigen GO ausgeführt wurde, und nicht in einer Folge von Cues.
Da es sich bei Light Palette um ein Tracking-System handelte, bedeutete dies, dass die Benutzer die Show normalerweise in der Reihenfolge der Aufführung aufzeichnen mussten. Dies erforderte zwei neue Aufnahmefunktionen in einer Tracking-Konsole, "Cue Only" und "Block Cue". Mit "Cue Only" konnte ein Cue in einer Tracking-Sequenz eingefügt oder gelöscht werden, ohne die erwarteten Zustände für spätere Cues zu stören, indem der folgende Cue automatisch in der Reihenfolge angepasst wurde. Mit "Block Cue" wurde ein kompletter Preset-Zustand aufgezeichnet, der von

Siemens Sitralux B40,
Royal Opera House, UK 1986

früheren Cues unberührt blieb und als Startpunkt für eine neue Tracking-Sequenz diente.

Light Palette war nicht unbedingt die erste Speicherkonsole am Broadway, EDI hatte bereits 1975 eine LS-8 (eine standardmäßige voreingestellte Karte) für "A Chorus Line" installiert. Um das Gewerkschaftsembargo zu brechen, musste die LD (Tharon Musser) beweisen, dass die Elektriker ihre Konstruktion nicht schnell genug bedienen konnten. EDI gewann jedoch nicht den Preis des Vorreiters, sondern Strand Century, das schließlich ein Äquivalent zur Beleuchtungspraxis am Broadway lieferte, wo die Verwendung manueller Dimmer 1981 endgültig eingestellt wurde.

Intrinsisch nachgeführte Konsolen stießen anfangs außerhalb von Strand nicht auf großes Interesse. Die meisten Lichtdesigner waren an die szenenweise Gestaltung gewöhnt, wofür sich Preset-Konsolen am besten eigneten. Außerdem musste Light Palette für den TV-Einsatz auf die normale Preset-Aufnahme (Cue Only) zurückgreifen (die ab 1987 vom Benutzer gewählt werden konnte), da bei nichtsequenzieller Aufnahme und Wiedergabe Fehler auftreten können. Zeitgleich mit der Einführung von Light Palette wurde auf der "Channel Track"-Konsole von Colortran aus dem Jahr 1978 eine Möglichkeit zur Abfrage und Bearbeitung des Trackings von Kanälen angeboten, und auf der "Prestige"-Konsole von 1986 gab es eine begrenzte Tracking-Funktion. ETC entwickelte daraufhin die Besessenheit, Strand Century auf dem US-Markt über den Broadway zu schlagen, und brachte 1992 mit der "Obsession" die weltweit zweite Konsole mit vollständigem Tracking auf den Markt.

Light Palette was not strictly the first memory console on Broadway, EDI had installed an LS-8 (a standard preset-oriented board) for "A Chorus Line" earlier in 1975. To break the union embargo, the LD (Tharon Musser) had to prove the electricians could not physically operate her design fast enough. However EDI didn't win the reward of first mover, it was Strand Century that finally provided an equivalent of Broadway lighting practice, where manual dimmer use finally ceased by 1981.

Intrinsically tracking consoles did not initially gain much interest outside Strand. The majority of lighting designers were accustomed to scene-by-scene design, for which preset consoles were most convenient. Light Palette also had to revert to normal preset (Cue Only) recording for TV use (which became a user choice feature from 1987), due to the mistakes that can arise from non-sequential recording and playback. At the same time as Light Palette's arrival, an ability to interrogate and edit the tracking of channels was offered on Colortran's 1978 "Channel Track", with a limited tracking facility on its 1986 "Prestige" console. ETC then developed an obsession to beat Strand Century in the US market via Broadway, so similarly launched the world's second fully tracking console in 1992 – the "Obsession". In the UK, Rank Strand introduced the "Galaxy" system in 1980 which emulated the Lightboard, but at a much more affordable price, similarly with multi-part fades at differing speeds. While a tracked show was quite possible, it chose not to support tracked recording in the manner of Light Palette. This established the growing schism between Strand US tracked plotting and Strand UK preset plotting, not resolved until the 1995 launch of Strand Lighting's 430, 530 and 550



MA Lighting grandMA3,
Germany/Deutschland 2018

consoles. On the same hardware, there was finally a choice of either a preset oriented or tracking oriented software.

A note must be made of Siemen's B40 system from 1981. While still a preset system at heart, it offered the ultimate in multi-part cues – each channel could have its own fade and delay time in each cue! This flexibility was not emulated by others due to the complexity of managing it until the 21st century.

The development of powerful microprocessors in the 1980s enabled many memory lighting consoles to enter the market, whose quantity and lack of historical archives makes further analysis for coherent patterns impractical. In May 1986, LSI magazine printed a "Memory Control Technical Comparison" chart where 45 different consoles were compared by key features. However the only fade-related features listed were "Number of Playbacks", "Number of simultaneous fades" and "Number of submasters". The recording and playback operational philosophy did not feature, and presumably to the authors, did not matter.

As lighting consoles progressed in the 1990s to recording not just light intensity but colour, beam shape and position, the issue of individual physical inertia returned in these essentially mechanical parameters. A position cannot usefully default to "off", only no change, thus the recording sequences for these parameters became perforce tracked and have multiplied to a much greater degree than simple intensity. This has required user control to develop extensively; for example "presets" have themselves become subsumed as re-usable elements in multiple recorded sequences, with such sequences able to operate in state or tracked mode. An example is the recent grandMA3 offering native control of 12,288 parameters, ultimately expandable to 250,000!

Despite the ability of memory lighting consoles to record and replay both states and multiple and overlapping move cues for over 50 years, for many the dichotomy of what a recorded cue is remains unresolved. Is it a change in the lighting, or a state of lighting? In performance terms a lighting cue is the same as any other stage direction, a call for something to start (or stop) happening, it is up to the operator to know how to respond, but multiple usage of the term can confuse.

Tracking consoles define a cue as part of a long and potentially complex series of changes of lighting, assuming that a performance is a linear process and the lighting cues will be called in strict sequence. Recognising this, tracking consoles generally offer a GoTo cue function that computes the correct end state from preceding cues in case of a non-sequential cue request. In simple preset systems a cue can be equated to the lighting state memory to be presented, allowing cues to be played in any order. However preset consoles usually also support move fades to make restricted or overlapping changes, so if these cues are not replayed in sequence, incorrect levels or positions can also result. Curiously such preset consoles have not offered an ability to directly jump to the result of several move fades. It has always been up to a competent operator to know how to achieve this. It is however a rarer event, as on a preset oriented console, most cues will be complete presets.

On both types of console, if a cue is called out of sequence, incorrect output can result if values from

Im Vereinigten Königreich brachte Rank Strand 1980 das "Galaxy"-System auf den Markt, das dem Lightboard nachempfunden war, allerdings zu einem wesentlich günstigeren Preis und ebenfalls mit mehrteiligen Überblendungen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Während eine verfolgte Show durchaus möglich war, wurde die verfolgte Aufnahme in der Art der Light Palette nicht unterstützt. Dies begründete die wachsende Kluft zwischen Strand US tracked plotting und Strand UK preset plotting, die erst mit der Einführung der 430, 530 und 550 Konsolen von Strand Lighting im Jahr 1995 überwunden wurde. Auf der gleichen Hardware gab es endlich die Wahl zwischen einer Preset- und einer Tracking-orientierten Software.

Das B40-System von Siemen aus dem Jahr 1981 sollte nicht unerwähnt bleiben. Obwohl es im Kern immer noch ein Preset-System war, bot es die ultimative Möglichkeit für mehrteilige Cues - jeder Kanal konnte seine eigene Fade- und Delay-Zeit in jedem Cue haben! Diese Flexibilität wurde aufgrund der Komplexität der Verwaltung bis zum 21.st Jahrhundert von anderen nicht nachgeahmt.
Mit der Entwicklung leistungsfähiger Mikroprozessoren in den 1980er Jahren kamen viele Speicherbeleuchtungskonsolen auf den Markt, deren Anzahl und das Fehlen historischer Archive eine weitere Analyse nach kohärenten Mustern unpraktisch macht. Im Mai 1986 druckte die Zeitschrift LSI eine Tabelle mit dem Titel "Memory Control Technical Comparison" ab, in der 45 verschiedene Konsolen anhand ihrer wichtigsten Merkmale verglichen wurden. Die einzigen Merkmale, die sich auf die Überblendung bezogen, waren "Anzahl der Wiedergaben", "Anzahl der gleichzeitigen Überblendungen" und "Anzahl der Submaster". Die Bedienphilosophie für Aufnahme und Wiedergabe wurde nicht erwähnt und spielte für die Autoren vermutlich auch keine Rolle.
Als die Beleuchtungskonsolen in den 1990er Jahren dazu übergingen, nicht nur die Lichtintensität, sondern auch die Farbe, die Form des Lichtstrahls und die Position aufzuzeichnen, kehrte das Problem der individuellen physischen Trägheit bei diesen im Wesentlichen mechanischen Parametern zurück. Eine Position kann nicht sinnvollerweise auf "aus" voreingestellt werden, sondern nur auf "keine Änderung", so dass die Aufzeichnungssequenzen für diese Parameter zwangsläufig nachverfolgt wurden und sich in einem viel größeren Ausmaß vervielfachten als die einfache Intensität. Dies erforderte eine umfassende Entwicklung der Benutzerkontrolle; zum Beispiel wurden Presets" selbst zu wiederverwendbaren Elementen in mehrfach aufgezeichneten Sequenzen, wobei diese Sequenzen im Status- oder Tracking-Modus arbeiten können. Ein Beispiel dafür ist die neue grandMA3, die eine native Steuerung von 12.288 Parametern bietet, die letztendlich auf 250.000 erweitert werden kann!

Obwohl Beleuchtungskonsolen mit Speicher seit über 50 Jahren in der Lage sind, sowohl Zustände als auch mehrfache und sich überschneidende Bewegungshinweise aufzuzeichnen und wiederzugeben, bleibt für viele die Dichotomie dessen, was ein aufgezeichneter Hinweis ist, ungelöst. Handelt es sich um eine Veränderung der Beleuchtung oder um einen Beleuchtungszustand?

In Bezug auf die Aufführung ist ein Beleuchtungshinweis dasselbe wie jede andere Bühnenanweisung, eine Aufforderung, etwas zu beginnen (oder zu stoppen), und es liegt am Operator zu wissen, wie er darauf reagieren soll.

Tracking-Konsolen definieren einen Cue als Teil einer langen und potenziell komplexen Reihe von Beleuchtungsänderungen und gehen davon aus, dass eine Aufführung ein linearer Prozess ist und die Beleuchtungs-Cues in strikter Reihenfolge aufgerufen werden. Aus diesem Grund bieten Tracking-Konsolen in der Regel eine GoTo-Cue-Funktion an, die im Falle einer nicht sequentiellen Cue-Anforderung den korrekten Endzustand aus den vorangegangenen Cues errechnet. In einfachen Preset-Systemen kann ein Cue mit dem zu präsentierenden Lichtzustandsspeicher gleichgesetzt werden, so dass die Cues in beliebiger Reihenfolge abgespielt werden können. Allerdings unterstützen Preset-Konsolen in der Regel auch Überblendungen, um begrenzte oder überlappende Änderungen vorzunehmen, so dass, wenn diese Cues nicht in der richtigen Reihenfolge abgespielt werden, auch falsche Pegel oder Positionen entstehen können. Seltsamerweise haben solche Preset-Konsolen keine Möglichkeit geboten, direkt zum Ergebnis mehrerer Move-Fades zu springen. Es war immer die Aufgabe eines kompetenten Bedieners, zu wissen, wie man dies erreicht. Es ist jedoch ein seltenes Ereignis, da auf einer Preset-orientierten Konsole die meisten Cues komplette Presets sind.

Wird bei beiden Konsolentypen ein Cue außerhalb der Reihenfolge aufgerufen, kann dies zu einer falschen Ausgabe führen, wenn die Werte der vorangegangenen Cues nicht ermittelt wurden. Daher ist es wichtig, dass der LD, sein Programmierer und die Bediener ein gutes kognitives Modell der Funktionsweise der Konsole haben, um das Beste daraus zu machen und unerwartete Ergebnisse zu vermeiden.

preceding cues have not been established. It thus remains important that the LD, their programmer and operators have a good cognitive model of the console's operation to get the best out of it, to avoid unexpected results.

Bibliography

Backstage Heritage Collection, (http://www.theatrecrafts.com/pages/home/archive)
Chronik der DTHG und BTR Archiv, (https://chronik.dthg.de)
Engel A. v. "Bühnenbeleuchtung". Verlag Von Hachmeister & Thal; Leipzig, 1926
Kranich F. "Bühnentechnik der Gegenwart. Band 2". Verlag von R. Oldenbourg; Munich, 1933
Pilbrow R. "Stage Lighting ". Studio Vista; London, 1970
Izenour G. C. "Theater Technology". McGraw Hill, New York, 1988

Danksagung

Der Autor dankt für die Erlaubnis, Bilder aus dem BTR-Archiv (zur Verfügung gestellt von Der Theaterverlag), dem Siemens Historic Institute, AEG/Electrolux, Strand Lighting/ Signify, MA Lighting und dem New Yorker Museum of Innovation and Science (Radio City Pult) zu kopieren.

Acknowledgements

The author is grateful for permission to copy images from the BTR archive (given by Der Theaterverlag), Siemens Historic Institute, AEG/Electrolux, Strand Lighting/Signify, MA Lighting and the New York Museum of Innovation and Science (Radio City console).

The author worked for Strand Lighting as R&D Director until 1997, now retired but continuing research into stage lighting history.

Der Autor arbeitete bis 1997 als Entwicklungsleiter bei Strand Lighting, ist jetzt im Ruhestand, forscht aber weiter an der Geschichte der Bühnenbeleuchtung.

Das GewandHaus in Zwickau

Die WiederEröffnung nach Jahren der Sanierung

von Silvio Gahs

Hauseröffnung

Am 27. Dezember 2020 übergab die Baubürgermeisterin der Stadt Zwickau symbolisch den Theaterschlüssel an den Intendanten des Hauses. Coronabedingt fand die kurze Zeremonie unter Ausschluss der Öffentlichkeit in kleinstem Kreis vor dem Gewandhaus statt. Die Schlüsselübergabe läutete die Schlussphase der Bautätigkeiten ein und war zugleich Startschuss für den Einzug der Theaterleute. Scheinwerfer, Tontechnik, die neue Aushängung und gefühlt Millionen anderer theaterspezifischer Dinge nahmen nun ihren Weg in die Räumlichkeiten im sanierten Theaterbau. Die Werkstätten produzierten Regale und Vorhänge wie am Fließband. Die Corona-Pandemie machte allerdings unsere Planungen zunichte und stoppte mehrfach den Wiedereinzug und die für die Mitarbeiter so eminent wichtige Inbetriebnahme und Erprobungsphase der neuen technischen Anlagen. Dies sind mit Heizungs- und Belüftungsanlage, Klimatechnik und deren Gebäudeleitsystem hochmoderne Bausteine, welche für die Haustechnik im 500 Jahre alten Gebäude absolutes Neuland darstellen. Die Hauseröffnung fand nach mehreren Anläufen im September 2021 mit einem Festakt „*Vorhang auf !*“ und einer Opernpremiere „*Don Giovanni*“ in Regie des Musiktheaterdirektors Jürgen Pöckel statt. Seit dem läuft der Spielbetrieb auf Hochtouren vor einem begeisterten Publikum, welches für das Ergebnis der Sanierung nur lobende Worte findet.

House opening

On 27 December 2020, the mayor of the city of Zwickau symbolically handed over the theatre key to the theatre's artistic director. For Corona's sake, the short ceremony took place in a very small circle in front of the Gewandhaus, with the public excluded. The handing over of the key heralded the final phase of the construction work and was also the starting signal for the theatre staff to move in. Spotlights, sound equipment, the new display and what felt like millions of other theatre-specific things now made their way into the premises in the renovated theatre building. The workshops produced shelves and curtains like an assembly line. The Corona pandemic, however, ruined our plans and repeatedly stopped the re-moving in and the commissioning and testing phase of the new technical installations, which is so eminently important for the staff. The heating and ventilation system, the air-conditioning system and the building management system are all ultra-modern components that represent completely new territory for the building services in the 500-year-old building. After several attempts, the building was opened in September 2021 with a „*Curtain up!* „and an opera premiere of „*Don Giovanni*“ directed by music theatre director Jürgen Pöckel. Since then, the theatre has been running at full speed in front of an enthusiastic audience, which has nothing but praise for the result of the renovation.



The GewandHaus at Zwickau

The reopening after years of restauration

by Silvio Gahs

Construction time

The planned 2-year construction period turned into almost 5 years. The move out of the theatre began in 2014 with the clearing of the lighting fundus under the historic roof. The last performance in June 2016 heralded the beginning of the gutting measures. The construction was literally under the curse of the first number, because essential theatre-specific necessities were not sufficiently taken into account in the play on words *„roof-facade-fire protection“*. Fortunately, the impetus for an intensive joint planning phase between the client and the theatre arose from this unfortunate and absolutely unsatisfactory situation for us theatre people.

But personnel problems could not be avoided. After a year of construction, the architects‘ office was dismissed without notice. The Zwickau city council set up a file inspection committee on the Gewandhaus problem. As a result of the investigations, the project management and the head of the real estate and building construction office were dismissed. The search for a new property planner took a year. In 2018, the architectural firm BVS Architekten-Ingenieure from Gera began its work. This involved the revision of the fire protection concept, the creation of an overall construction schedule and a reassessment of the total costs. Another architect joined the team for the interior design. We theatre people had precise ideas, for example, about the furnishing of the artists‘ dressing rooms and the theatre box office, and explained all this now for the third time. Unfortunately, with the addition of another architect, a fourth time of elaborate explanations was added for the public area, i.e. central dressing room, catering and foyers. But, to make it clear, the effort was worth it. Our theatre has become a unique jewel!



Bauzeit

Aus den geplanten 2 Jahren Bauzeit wurden knapp 5 Jahre. Der Auszug aus dem Theater begann bei laufendem Spielbetrieb 2014 mit der Beräumung des Beleuchtungsfundus unter dem historischen Dach. Die letzte Vorstellung im Juni 2016 läutete den Beginn der Entkernungsmaßnahmen ein. Dabei stand der Bau sprichwörtlich unter dem Fluch der ersten Zahl, weil unter dem Wortspiel *„Dach-Fassade-Brandschutz“* wesentliche theaterspezifische Notwendigkeiten nicht ausreichend berücksichtigt wurden. Aus dieser für uns Theaterleute misslichen und absolut unbefriedigenden Situation entsprang glücklicherweise der Impuls einer intensiven gemeinsamen Planungsphase zwischen Bauherrn und Theater.

Doch personelle Probleme ließen sich nicht vermeiden. Nach einem Jahr Bauzeit wurde das Architekturbüro fristlos entlassen. Der Stadtrat Zwickau setzte einen Akteneinsichtsausschuss zur Gewandhausproblematik ein. Im Ergebnis der Untersuchungen trennte man sich vom Projektmanagement und vom Leiter Liegenschafts- und Hochbauamt. Die Suche nach einem neuen Objektplaner dauerte ein Jahr. 2018 nahm das Architekturbüro BVS Architekten-Ingenieure aus Gera seine Arbeit auf. Damit verbunden waren die Überarbeitung des Brandschutzkonzeptes, die Erstellung eines Gesamtbauablaufplanes und eine Neubewertung der Gesamtkosten. Für die Innengestaltung kam ein weiterer Architekt ins Team. Wir Theaterleute hatten genaue Vorstellungen beispielsweise von der Einrichtung der Künstlergarderoben und der Theaterkasse und erläuterten dies alles nun zum dritten Mal. Leider kam mit der Hinzuziehung eines weiteren Architekten ein viertes Mal aufwändiger Erklärungen für den öffentlichen Bereich, also Zentralgarderobe, Catering und Foyers dazu. Aber, um es deutlich herauszustellen, die Mühe hat sich gelohnt. Ein einzigartiges Schmuckstück ist unser Theater geworden!



Das GewandHaus in Zwickau

Die WiederEröffnung nach Jahren der Sanierung

von Silvio Gahs





Baudetails

Unter ständiger Begleitung der Denkmalschützer wurde die gesamte Gebäudehülle fachmännisch saniert. Die Außenwände wurden abgewaschen und von Farbe befreit, an einigen Stellen wurde frisch verputzt. Der stolze Theaterbau bekam mit heller Fassade und grauen Farbtönen für Gesimse und Gewände ein neues Erscheinungsbild. Historische Innenwände wurden mit einem mehrjährigen Opferputz zur Entsalzung belegt. Die ehemals beengte Raumsituation des Foyers und der Zentralgarderobe wurde gründlich umgestülpt. Nunmehr betritt der Besucher das Theater durch den Windfang mit einem historischen Schlingrippengewölbe und genießt durch die 3 Ebenen der Foyers erweiterte Raumachsen und großzügige Verweilflächen. Die in den Treppenhäusern und Foyers freigelegten Fenster lassen Tageslicht einströmen und vermitteln am Abend durch die farblich wandelbare Innenbeleuchtung stets ein Gefühl der Belebtheit nach außen in Richtung der umgebenden Flächen vom Hauptmarkt und des Neuberinplatzes.

Der Bauherr legte immer Wert auf die Begrifflichkeit „*Umbau und Sanierung*". Von Generalsanierung war keine Rede, weil Bühne und Zuschauerraum unangetastet bleiben sollten.

Die Sanierung des spitzen Daches endete 2020. Entgegen der Ergebnisse der Voruntersuchungen mussten fast alle Fußpunkte der Dachsparren ersetzt werden. An einigen Stellen, zum Beispiel im Bereich des Inspizientenpultes auf der rechten Bühnenseite, war die Dachhaut ohne Dämmung von innen nur mehrlagig mit Trockenbau verkleidet. Hier muss zum Verständnis erklärt werden, die Bühnenebene liegt im 2. Obergeschoss des Gebäudes und das Dach beginnt bereits im Übergang zum 3. Obergeschoss. Der Bühnenturm liegt somit komplett in der Geometrie des Spitzdaches und verjüngt sich bis zur zweiten Schnürbodenebene auf eine Breite von gerade mal 5m. Je weiter sich die Dachspezialisten vom Holzbau vorarbeiteten, desto mehr Schädigungen kamen zum Vorschein. Der bauliche Handlungsbedarf wurde mit fortschreitender Dachsanierung immer größer. Aus statischen Gründen musste im Bereich der Dachtraufe

Building details

The entire building envelope was professionally renovated under the constant supervision of the heritage conservationists. The exterior walls were washed down and the paint removed, and fresh plaster was applied in some places. The proud theatre building was given a new appearance with a light-coloured façade and grey tones for cornices and jambs. Historic interior walls were covered with a sacrificial plaster that took several years to desalinate. The formerly cramped spatial situation of the foyer and central cloakroom was thoroughly turned inside out. Now visitors enter the theatre through the vestibule with a historic sling ribbed vault and enjoy extended room axes and generous lounging areas through the 3 levels of the foyers. The windows exposed in the stairwells and foyers allow daylight to stream in and, in the evening, the colour-changing interior lighting always conveys a feeling of liveliness to the outside in the direction of the surrounding areas of the Hauptmarkt and Neuberinplatz.

The client always attached importance to the concept of „*conversion and renovation*". There was no talk of general renovation because the stage and auditorium were to remain untouched.

The renovation of the peaked roof ended in 2020. Contrary to the results of the preliminary investigations, almost all the base points of the rafters had to be replaced. In some places, for example in the area of the stage manager's desk on the right side of the stage, the roof cladding was only multi-layered with drywall without insulation from the inside. Here it must be explained for understanding, the stage level is on the 2nd floor of the building and the roof already starts at the transition to the 3rd floor. The stage tower thus lies completely in the geometry of the pointed roof and tapers down to a width of just 5m up to the second lacing floor level. The further the roof specialists worked their way from the timber construction, the more damage came to light. The need for structural action became greater and greater as the roof renovation progressed. For structural reasons, a new concrete ring anchor had to be constructed in the area of the eaves. The old German roof covering with slates from Galicia then made equally slow progress due to the delays.

On the 2400 sqm roof area, 54,300 slates were installed. The weight of the roof with substructure is over 100t.

The entire building, without a basement, stands on the ground level of the main market and thus below the level of the Zwickauer Mulde river a few hundred metres away. The area is extremely vulnerable to flooding. The power supply, which is the only room that literally penetrates 5 m into the ground, had to be raised to the first floor of the adjacent functional building for flood protection reasons.

With the change of architect, the acoustic situation in the auditorium was reassessed. Known points of criticism ranging from text incomprehensibility in the acting to musical dissonance of the sounds from the orchestra pit in balance to the singers were put to the test. Measurements of levels and reverberation time and the study of older recordings of theatre performances complemented the thorough research of the acoustics office. This resulted in the approach of structural changes regarding ceiling openings, acoustic sails and wall surfaces. The drywall cladding in the auditorium had to be removed extensively due to structural problems and necessary strengthening of the wooden beams. A large part of the ventilation and smoke extraction system had to be redesigned, which led to considerable changes in room contents and route planning. As a result of the now one-year

ein neuer Ringanker aus Beton hergestellt werden. Die altdeutsche Dacheindeckung mit Schieferplatten aus Galizien kam aufgrund der Verzögerungen dann ebenso schleppend voran. Auf der 2400qm großen Dachfläche verbaute man 54.300 Schieferplatten. Das Gewicht des Daches mit Unterkonstruktion beträgt über 100t.

Das gesamte Gebäude steht ohne Keller auf dem Bodenniveau des Hauptmarktes und somit unter dem Höhenspiegel des Flusses Zwickauer Mulde in wenigen hundert Meter Entfernung. Das Areal ist extrem Hochwasser gefährdet. Die Stromeinspeisung, welche als einziger Raum sprichwörtlich 5 m in den Untergrund hineinstach, musste aus Hochwasserschutzgründen in die 1. Etage des angrenzenden Funktionsgebäudes angehoben werden.

Mit dem Architektenwechsel wurde die akustische Situation im Zuschauerraum neu bewertet. Bekannte Kritikpunkte von Textunverständlichkeiten im Schauspiel bis zu musikalischen Dissonanzen der Klänge aus dem Orchestergraben in Balance zu den Sängern kamen auf den Prüfstand. Messungen von Pegeln und Nachhallzeit und das Studium älterer Aufzeichnungen von Theatervorstellungen ergänzten die gründliche Recherche des Akustikbüros. Dies hatte den Ansatz der baulichen Änderungen hinsichtlich Deckenöffnungen, Schallsegel und Wandflächen zur Folge. Die Trockenbauverkleidungen im Saal mussten aufgrund



statischer Probleme und notwendiger Ertüchtigungen der Holzbalken großflächig entfernt werden. Ein Großteil der Lüftungs- und Entrauchungsanlage musste umgeplant werden, was zu erheblichen Änderungen von Rauminhalten und Trassenplanung führte. Im Ergebnis des mittlerweile einjährigen Spielbetriebes können wir von einer deutlichen Verbesserung der Raumakustik sprechen.

Die Bühnenmaschinerie bekam eine neue Steuerung COSTACOwin für 18 Prospektzüge, 24 Punktzüge, 2 Seitenpanoramen, 1 Schleierzug, 1 Schalldecke und die 12m große Drehscheibe. Damit sind acht Punktzüge aus Kostengründen außer Betrieb gesetzt. Eine deutliche Verbesserung ist der Einbau eines Orchesterhubpodiums in Schubkettentechnologie. Für den Schubkettenantrieb musste der Boden des Orchestergrabens abgesenkt werden, was wiederum die Absenkung der darunter liegenden Zone der Anlagenteile der Lüftung zur Folge hatte. Die Aufgabe der akustischen Entkopplung konnte zufriedenstellend gelöst werden. Sowohl Messungen, als auch die Sammlung subjektiver Eindrücke bei den ersten Proben des Orchesters im Graben ergaben keine Beeinträchtigungen. Im Laufe der Umplanungen der Entrauchungsanlage musste auch der hydraulische Antrieb des Eisernen Vorhanges weichen. Der rote samtene Hauptvorhang einschließlich der Zugeinrichtung wurde erneuert. Die neue Portalverkleidung und die eingebauten Vorbühnentürme geben dem gesamten Vorbühnenbereich eine moderne Funktionalität. Die Besonderheit der baulich bedingten „*zu kurzen*“ Höhe des Portalschleiers wurde nachträglich durch eine zweite Portalblende kompensiert. In diesem Bereich ist nun eine praktikable Variante für Übertitelungen entstanden.
50km Stark-, 70km Schwachstromkabel, 70 Licht- und 40 Tonversatzkästen, 150 Lautsprecher sowie 400 Brandmelder und Sirenen – diese Zahlen sprechen eine deutliche Sprache. Von der zentralen Stromeinspeisung bis zu den Versatzkästen ist das gesamte Leitungssystem erneuert worden. Das Netzwerk für Ton, Video, Licht und Medien zieht sich vom Keller bis zum Dach, von den Künstlergarderoben bis ins Foyer und sogar denkmalgerecht in die Außenmauern. Die Tonpulte (VI-Serie von soundcraft) konnten aus dem Altbestand übernommen werden. Laserbeamer mit 8000 Ansilumen sind über Eigeninvestition dazugekommen. Herzstück der

play operation, we can speak of a significant improvement in the room acoustics.

The stage machinery received a new COSTACOwin control system for 18 scenery hoists, 24 point hoists, 2 side panoramas, 1 veil hoist, 1 sound ceiling and the 12m turntable. This means that eight point trains are out of service for cost reasons. A significant improvement is the installation of an orchestra lift platform in push chain technology. For the push-chain drive, the floor of the orchestra pit had to be lowered, which in turn resulted in the lowering of the underlying zone of the ventilation system components. The task of acoustic decoupling was solved satisfactorily. Both measurements and the collection of subjective impressions during the orchestra's first rehearsals in the pit revealed no adverse effects.
In the course of redesigning the smoke extraction system, the hydraulic drive of the iron curtain also had to be removed. The red velvet main curtain including the traction equipment was renewed. The new portal cladding and the installed forestage towers give the entire forestage area a modern



functionality. The peculiarity of the structurally „*too short*“ height of the portal curtain was subsequently compensated for by a second portal panel. A practicable variant for surtitles has now been created in this area.
50km of high voltage cables, 70km of low voltage cables, 70 light and 40 sound boxes,

150 loudspeakers and 400 fire alarms and sirens - these figures speak for themselves. From the central power supply to the staging boxes, the entire cabling system has been renewed. The network for sound, video, light and media extends from the basement to the roof, from the artists' dressing rooms to the foyer and even into the outer walls in keeping with the preservation order. The sound consoles (VI series by soundcraft) were taken over from the old stock. Laser beamers with 8000 ansilumen were added through own investment. The heart of the current communication and house call system is the stage manager's desk from ASC's Adunas series.
The lighting system is based on the EOS track from ETC. About 80 % of the old spotlights are now shining again in the Gewandhaus after technical refurbishment. In the interest of energy efficiency, an investment management programme is currently underway to convert the spotlights to LED technology.
An essential part of the refurbishment was the redesign of the quarters for the make-up shop. Make-up, wig storage and workshop moved into new rooms with custom-made furniture and technical equipment, including sophisticated make-up area lighting with infinitely variable brightness and colour temperature. The artists' dressing rooms and voice rooms were also newly furnished. The stage entrance, which connects the Gewandhaus and the functional building, has been significantly enlarged.

Now, at the end of the construction and after a year of full performances across all sections, we can look back on an extremely successful renovation.
The fight for the second construction phase, i.e. the functional building, rehearsal complex, workshops and the new construction of the urgently needed „*small stage*“ will accompany us in the next few years.

jetzigen Kommunikations- und Hauseinrufanlage ist das Inspizientenpult aus der adunas-Serie von ASC.
Die Lichtanlage basiert auf der EOS-Schiene von ETC. Etwa 80% des alten Scheinwerferbestandes leuchtet nach technischer Ertüchtigung auch jetzt wieder im Gewandhaus. Im Sinne der Energieeffizienz läuft im Scheinwerferbereich momentan ein investives Management hinsichtlich Umrüstung auf LED-Technik.
Ein wesentlicher Bestandteil der Sanierung war die Umgestaltung des Quartiers für die Maskenbildnerei. Schminkmaske, Perückenlager und Werkstatt bezogen neue Räume mit eigens angefertigter Möblierung und technischer Ausstattung bis hin zur ausgefeilten Schminkplatzbeleuchtung, die in Helligkeit und Farbtemperatur stufenlos regelbar ist. Ebenso konnten die Künstlergarderoben und Stimmzimmer neu möbliert werden. Der Bühneneingang als Verbinder zwischen Gewandhaus und Funktionsgebäude stellt sich in der Fläche deutlich vergrößert dar.

Jetzt, am Ende des Baus und nach einem Jahr voller Bespielung quer über alle Sparten, blicken wir auf eine überaus gelungene Sanierung.
Der Kampf um den zweiten Bauabschnitt, also Funktionsgebäude, Probenkomplex, Werkstätten und der Neubau der dringend erforderlichen „*Kleinen Bühne*“ wird uns in den nächsten Jahren begleiten.



Alle Fotos vom Autor.
All photos by the author.

Der Autor ist Technischer Direktor des Theaters Plauen-Zwickau und Ingenieur für Theater- und Veranstaltungstechnik. Er machte seine ersten Theaterschritte in den Beleuchtungsabteilungen am Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) und an der Semperoper Dresden. Seit dem Studium arbeitete er an verschiedenen Theatern von Salzburg bis Rostock.
In den Ausgaben #007-#010 von DIE VIERTE WAND hat er kontinuierlich über den Stand der Sanierungsarbeiten berichtet.

The author is the technical director of the Plauen-Zwickau Theatre and an engineer for theatre and event technology. He took his first steps in theatre in the lighting departments at the Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt (now Chemnitz) and the Semperoper Dresden. Since graduating, he has worked at various theatres from Salzburg to Rostock.
In issues #007-#010 of DIE VIERTE WAND he has continuously reported on the status of the renovation work.

https://www.theater-plauen-zwickau.de

The Year that made us stand still

Reflections from a Time Out

by Richard Bryant

"I ask not for a lighter burden but for broader shoulders"
Jewish Proverb

"Ich bitte nicht um eine leichtere Last, sondern um breitere Schultern"
- Jüdisches Sprichwort

Leaving the comfort zone

This will be a year which we will not forget. You who are here now do not need to be reminded of it for we are living through it. Not only has this been a total upheaval in our lives but also it has become a challenge for us to look into the value of the work we do. I wanted to share this story with you from my time in Berlin, October of 2019 until I left in February of 2020. It was at this time that I took an opportunity to jump away from my life in Trinidad and Tobago for a few months and immerse myself in a design program at the TU in Berlin. There are a lot of details within this story, but for space and time those will be for another day and time.

I would like to thank first and foremost Franziska Ritter, Prof. Albert Lang, and Prof. Kerstin Laube for the opportunity to come and be there at the TU-Bühnenbild. I would also like to thank Scenographer Norman Heinrich for his amazing amount of patience as we stumbled through my design process. I would like to thank Salka Schulz as well for allowing me the opportunity to make her laugh in the morning as she was wonderfully patient with me. Finally, I would like to thank the other students who I shared the studio with. Thank you Hannah, Marco, Malte, Marie, Christopher, Tina, Hossam, Yue, Anna, Janina, Feline, Charlotte and Dingting for giving me your energy and support.





In late February of 2020, I had returned to Trinidad and Tobago from a short term of study at the TU in Berlin being a bit wiser for the experience and also humbled by how little I knew. I arrived in Berlin at the end of September to begin a program at the TU-Bühnenbild beginning in October. I learned quickly and was humbled by the amazing students who I had the opportunity to share the atelier with. I enjoyed the conversations and watching them work.

The energy of the creative is both life affirming and wrenching at the same time. I say wrenching because I spent many a late evening in the studio questioning and reassessing what I was doing both in life and my projects.

Das Verlassen der Komfortzone

Dies war ein Jahr, das wir nicht vergessen werden. Sie, die Sie jetzt hier sind, brauchen nicht daran erinnert zu werden, denn wir durchleben es gerade. Es war nicht nur ein totaler Umbruch in unserem Leben, sondern es wurde auch zu einer Herausforderung für uns, den Wert der Arbeit, die wir tun, zu betrachten. Ich wollte diese Geschichte mit Ihnen teilen, von meiner Zeit in Berlin, Oktober 2019 bis zu meiner Abreise im Februar 2020. In dieser Zeit nahm ich die Gelegenheit wahr, für ein paar Monate aus meinem Leben in Trinidad und Tobago auszusteigen und in ein Studium an der TU Berlin einzutauchen. Es gibt eine Menge Details in dieser Geschichte, aber aus Platz- und Zeitgründen werden diese für einen anderen Tag und eine andere Zeit sein.

Ich möchte mich in erster Linie bei Franziska Ritter, Prof. Albert Lang und Prof. Kerstin Laube für die Möglichkeit bedanken, beim TU-Bühnenbild dabei zu sein. Ich möchte auch dem Bühnenbildner Norman Heinrich für seine unglaubliche Geduld danken, als wir durch meinen Entwurfsprozess stolperten. Ich möchte mich auch bei Salka Schulz bedanken, die mir die Möglichkeit gab, sie morgens zum Lachen zu bringen, da sie so wunderbar geduldig mit mir war. Schließlich möchte ich mich bei den anderen Studenten bedanken, mit denen ich das Studio geteilt habe. Danke Hannah, Marco, Malte, Marie, Christopher, Tina, Hossam, Yue, Anna, Janina, Feline, Charlotte und Dingting, dass ihr mir eure Energie und Unterstützung gegeben habt.

Ende Februar 2020 kehrte ich von einem Kurzsemester an der TU Berlin nach Trinidad und Tobago zurück und war um eine Erfahrung reicher, aber auch demütig, wie wenig ich wusste. Ich kam Ende September in Berlin an, um im Oktober ein Studium an der TU-Bühnenbild zu beginnen. Ich lernte schnell und war demütig vor den erstaunlichen Studenten, mit denen ich das Atelier teilen

durfte. Ich genoss die Gespräche und sah ihnen bei der Arbeit zu.
Die Energie des Kreativen ist sowohl lebensbejahend als auch zermürbend zugleich. Ich sage zermürbend, weil ich viele späte Abende im Studio damit verbracht habe, zu hinterfragen und neu zu bewerten, was ich im Leben und in meinen Projekten tue. Ich fühlte mich meinen Kollegen nicht ebenbürtig, nicht nur, weil ich die zweitälteste Person im Raum war, sondern auch, weil ihr Hintergrund so viel reicher und umfangreicher schien als der Meine. Der Aufenthalt an der TU Berlin hat mich daran erinnert, dass Kreativität in vielen verschiedenen wunderbaren und ungewöhnlichen Erscheinungen und Ausdrucksformen vorkommt.
Mit wenig Sprachkenntnissen in Deutsch, was für Viele von großem Unterhaltungswert und für mich eine Quelle der Angst war, tastete ich mich durch das Semester. Was für mich dieses Mal anders war: dass ich mich wieder in einer Schulumgebung mit mehr Lebens- und Praxiserfahrung wiederfand. Einige Projekte waren nicht so entmutigend, während andere sich monumental anfühlten. Die meisten dieser stressigen Situationen habe ich selbst verursacht, und ich verbrachte viele Fahrten in der U-Bahn damit, mich zu fragen, in was in aller Welt ich da hineingeraten war und was ich dort wirklich tat. Das war die große Frage.

Was ich dort tat, war, etwas Neues auszuprobieren und ein Versprechen zu erfüllen, das ich mir selbst und meinem verstorbenen Freund und Mentor Szenograf Edwin Erminy gegeben hatte. Edwin ist leider im Jahr zuvor verstorben und ich wusste, dass ich wohl oder übel hingehen musste, um das durchzuziehen. Das Schwierigste für mich war, dass er nicht physisch da war, um mir seine Ermutigung und seinen Rat zu geben, während ich das Gefühl hatte, in dieser neuen Welt zu ertrinken.

Während der Zeit an der TU fand ich eine größere Wertschätzung für Leistung und Design, die mir bis dahin in meinem Leben so sehr gefehlt hatte. Berlin war für mich als Außenstehender eine wunderbare und erstaunliche Stadt. Von meinem Leben in der Karibik kommend, war es ein Schock, wieder die Geschwindigkeit und die Geräusche einer so großen Metropole erleben zu können. Berlin und das Programm an der TU gaben mir die Möglichkeit, kopfüber in die Kultur, Erfahrungen und Geschichte einzutauchen.
Sobald man die touristische Ebene hinter sich gelassen hat und beginnt, sich mit dem Alltagsleben zu beschäftigen, wird Berlin zu einer ganz anderen Stadt und Erfahrung.

Es war auch zu dieser Zeit, dass ich die Gelegenheit hatte, einige überfällige Kleinarbeit für die **ATTH**-Gruppe zu machen. Eine meiner Erfahrungen, die ich mit anderen teilen konnte, war die Besichtigung der Theatersammlung in der *Stiftung Stadtmuseum Berlin*. Es war Teil eines meiner Kurse über Brecht und wir sprachen und gingen durch das Leben von Brecht mit der einzig aktiven Archivarin dort. Es war eine wunderbare Erfahrung, ein so riesiges Archiv

I did not feel equal to my counterparts not only due to me being the second oldest person in the room but also because their backgrounds seemed so much richer and vast than my own. Being at the TU in Berlin was a reminder that creativity comes in many different wonderful and unusual forms and expressions.

With little language skill in German, which was a source of great comedy for many and angst for me, I fumbled my way through the term. What was different for me this time around was that I was back in a school environment with more life and practical experience. Some projects were not as daunting while others felt monumental. Most of these stressful situations were of my own doing and I spent many trips on the U-Bahn wondering what in the world had I gotten myself into and what was I really doing there. That was the big question.

What I was doing there was trying something new and fulfilling a promise I had made to myself and passed friend and mentor Scenographer Edwin Erminy. Edwin unfortunately passed the year before and I knew that I had to go, for better or worse to see this through. What is hardest for me was that he wasn't physically there to give me his encouragement and advice as I felt like I was drowning in this new world.

While at the TU, I found a greater appreciation for performance and design that had been so lacking in my life up to that point. Berlin was a wonderful and amazing city for me as an outsider. Coming from my life in the Caribbean, it



was a shock to once again be able to experience the speed and sounds of such a large metropolitan city. Berlin and the program at the TU gave me the opportunity to dive head long into its culture, experiences and history.

Once you get past the touristic layers and begin rubbing elbows with everyday life, Berlin becomes a different city and experience altogether.

It was also at this time, that I had the chance to do some overdue leg work for the **ATTH** group. Some of my experience that I was shared was seeing the theatre collection at *Stiftung Stadtmuseum Berlin* (CityMuseum). It was part of one of my classes on Brecht and we talked and walked through the

life of Brecht with the only active archivist there. It was such a wonderful experience to see such a vast archive of items waiting to be discovered and shared. What I later learned from some contacts was that not many people were able to see or access the material due to organizational challenges with the city archives. There are too many highlights to pick from. The photographs, drawings and other ephemera were all amazing to me.

One of my other experiences was to attend a research presentation at the Volksbühne where I had a great conversation with Stefan Gräbener who was in attendance along with some of my classmates. While we both did sit through most of the presentations that were at best interesting, they were a bit dry for my taste. What I learned later was that most of the presentations had been shared before and were predominantly updates of project in process. It was not the worst way to spend an afternoon indoor and out from the cold.

I also had the opportunity to see performances at some of the theaters in town and attend galleries when time and opportunity permitted. Taking tours of the Schaubühne and the Deutsches Theater was also a highlight. To see the mechanisms below, above, in, around and on the stage level was fantastic. I hope to never get tired of seeing theatre architecture and stage machinery and meeting the practitioners who make it happen night in and night out. Theatre may be made in different ways and come in different sizes and shapes, but the feeling of being in a space in which performance and expression happens has felt the same wherever I have found myself. It is an energy that one must feel to experience.

As my time wound down, my friend Marco kept encouraging me to stay and finish at least the year. He had much greater confidence in me than I had. I also had a sense of obligation to return back to Trinidad and the students of the Academy for the Performing Arts to help finish out the term with them that I had started. Little did any of us know that what I had come home to in Trinidad was a rising global pandemic which was soon to be overtaking all of our various nations and that my contract with the school was not going to be renewed for the next school term.

Return into a changed world

As it turned out, there was not much I could do to alter or change the course of the events that would unfold in the next few months. The **ATTH** Facebook group had grown in many ways and I continue to be proud of the many people who give their time, energies, insight, wisdom, experience and knowledge. The **ATTH** has grown so large and its exposure has become so broad and great, that the **ATTH** is becoming less specialty group and more a destination for those seeking guidance and those willing to share their knowledge and experience for the benefit of others.

One of those unintended consequences of being a public group and its only moderator as of now is that I spend a lot of time moderating. You have helped surpass any idea or goal that I may have thought as we continue to move along day by day. This presents us with some challenges. What do we as a group do now that we have established this identity. What project or projects can we as a group put

mit Gegenständen zu sehen, die darauf warten, entdeckt und geteilt zu werden. Was ich später von einigen Kontakten erfuhr, war, dass nicht viele Menschen in der Lage waren, das Material zu sehen oder darauf zuzugreifen, weil es organisatorische Probleme mit dem Stadtarchiv gab. Es gibt zu viele Highlights, um sie herauszupicken. Die Fotos, Zeichnungen und anderen Ephemera waren für mich alle erstaunlich.

Eine meiner anderen Erfahrungen war es, eine Forschungspräsentation in der Volksbühne zu besuchen, wo ich ein tolles Gespräch mit Stefan Gräbener hatte, der zusammen mit einigen meiner Klassenkameraden anwesend war. Während wir beide durch die meisten Präsentationen saßen, die bestenfalls interessant waren, waren sie für meinen Geschmack ein bisschen trocken. Was ich später erfuhr, war, dass die meisten Präsentationen schon vorher gehalten worden waren und überwiegend Updates von laufenden Projekten waren. Es war nicht die schlechteste Art, einen Nachmittag drinnen und draußen vor der Kälte zu verbringen.

Ich hatte auch die Möglichkeit, Aufführungen in einigen Theatern und verschiedene Galerien zu besuchen, wenn es die Zeit und Gelegenheit erlaubte. Die Führungen durch die Schaubühne und das Deutsche Theater waren ebenfalls ein Highlight. Die Mechanismen unter, über, in, um und auf der Bühnenebene zu sehen, war fantastisch. Ich hoffe, dass ich nie müde werde, Theaterarchitektur und Bühnenmaschinerie zu sehen und die Praktiker zu treffen, die das Abend für Abend umsetzen.

Theater mag auf unterschiedliche Art und Weise gemacht werden und in verschiedenen Größen und Formen daherkommen, aber das Gefühl, sich in einem Raum zu befinden, in dem Performance und Ausdruck stattfindet, hat sich überall gleich angefühlt, wo ich mich befunden habe. Es ist eine Energie, die man spüren muss, um sie zu erleben.

Als sich meine Zeit dem Ende zuneigte, ermutigte mich mein Freund Marco immer wieder, zu bleiben und wenigstens das Jahr zu beenden. Er hatte viel mehr Vertrauen in mich als ich selbst. Ich fühlte mich auch verpflichtet, nach Trinidad und zu den Studenten der Academy for the Performing Arts zurückzukehren, um ihnen zu helfen, das Semester zu beenden, das ich begonnen hatte. Keiner von uns wusste, dass das, was ich in Trinidad vorfand, eine aufkommende globale Pandemie war, die bald alle unsere verschiedenen Nationen erfassen würde, und dass mein Vertrag mit der Schule für das nächste Schuljahr nicht verlängert werden würde.

Rückkehr in eine veränderte Welt

Wie sich herausstellte, gab es nicht viel, was ich tun konnte, um den Verlauf der Ereignisse, die sich in den nächsten Monaten entfalten würden, zu ändern. Die **ATTH**-Facebook-Gruppe war in vielerlei Hinsicht gewachsen, und ich bin nach wie vor stolz auf die vielen Menschen, die ihre Zeit, Energie, Einblicke, Weisheit, Erfahrung und ihr Wissen zur Verfügung stellen. Das **ATTH** ist so groß geworden und seine Verbreitung ist so weit, dass das **ATTH** weniger eine Spezialgruppe und mehr ein Ziel für diejenigen wird, die Führung suchen und die bereit sind, ihr Wissen und ihre Erfahrung zum Nutzen anderer zu teilen.

Das Jahr, das uns stillstehen liess

Reflektionen in einer AusZeit

von Richard Bryant

Eine der unbeabsichtigten Folgen davon, eine öffentliche Gruppe und ihr einziger Moderator zu sein, ist, dass ich eine Menge Zeit mit dem Moderieren verbringe. Sie haben dazu beigetragen, jede Idee oder jedes Ziel zu übertreffen, das ich vielleicht gedacht habe, während wir uns Tag für Tag weiterentwickeln. Das stellt uns vor einige Herausforderungen. Was machen wir als Gruppe jetzt, wo wir diese Identität etabliert haben. In welches Projekt oder welche Projekte können wir als Gruppe unsere Energie stecken. Wie das Atelier an der TU sehe ich so viele wunderbare Talente und Erfahrungen, die gehört, gesehen und geteilt werden müssen. Das **ATTH** braucht ein Projekt, ein langfristiges Ziel, das hilft, es in die Zukunft und darüber hinaus zu tragen. Was kann ich tun, um Ihnen zu helfen, ein besserer Mensch zu werden? Was können Sie tun, um anderen zu helfen?

Wenn wir endlich wieder aus dieser globalen Pandemie auftauchen, wird dies eine Gelegenheit sein, neue Wege und Möglichkeiten zu schaffen, um die Geschichte und das Erbe in den Vordergrund zu bringen. So viel wunderbare Arbeit hat nicht den Raum oder die Zeit bekommen, am Rande zu sitzen und darauf zu warten, dass ihre Zeit gekommen ist, um zu glänzen, und ich glaube, das wird unsere nächste Herausforderung in dieser nächsten Ära sein. Es ist während dieser schwierigsten Zeit, dass einige von uns gelernt haben, wie wichtig und wertvoll Theater und Performance für unser Leben als Industrie ist. Was wird die Geschichte sagen und wie wird sie über diese Zeit, in der wir leben und die wir durchleben, geschrieben werden, liegt an uns. Worauf wird sie sich konzentrieren? Werden es die wirtschaftlichen Auswirkungen auf diejenigen sein, deren Lebensunterhalt von den Aufführungen Nacht für Nacht abhängt? Oder wird es um den sozialen und politischen Aufbruch gehen, der sich vollzogen hat?

Dieses Jahr war gezeichnet vom Verlust von Arbeitsplätzen und Lebensunterhalt, von Lehrmomenten im Klassenzimmer. Wir waren nicht in der Lage, mit unseren Kollegen zu interagieren oder mit ihnen kreativ zu arbeiten. Wir haben Kollegen, Freunde und Mitglieder unserer Theater- und Design-Community verloren, ohne ihnen die Anerkennung und die Feierlichkeiten zukommen lassen zu können, die ihr Leben verdient hätte. Es ist schwer, sich vorzustellen, dass die Welt wieder zu dem wird, was sie war, auch wenn es viele Menschen gibt, die sich verzweifelt wünschen, dass das Leben nie unterbrochen worden wäre. Erst in den letzten Monaten habe ich das Gefühl, dass meine kleine Welt wieder in die Spur kommt.

Das **ATTH** ist nur eine kleine Station und ich bin dankbar, dass es weiterhin ein Ort für uns alle sein konnte. Das **ATTH** ist ein so wichtiger Teil des Gewebes im wachsenden Bereich der Geschichte und des Erbes. Sie sind Geschichtenerzähler. Sie sind Forscher und Neugierige. Sie sind Stimmen, die gehört werden wollen. Die Herausforderung besteht darin, einen Platz zu finden, an dem diese Stimmen gehört werden können. Ich führe schon seit langem Gespräche darüber, wie man Wege finden kann, um marginalisierte oder unterrepräsentierte Menschen innerhalb von Kulturen, die nicht so bekannt sind, einzubinden und zu ermutigen. Die Herausforderung besteht darin, sie nach vorne zu bringen. Deshalb glaube ich, dass das ATTH und viele andere Gruppen wie diese online weiterhin notwendig sein werden.



our energies towards. Like the atelier at the TU, I see so much wonderful talent and experience that is in need to be heard, seen and shared. The **ATTH** needs a project, a long term goal to help carry it into the future and beyond. What can I do to help you become a better you? What can you do to help others?

When we do finally re-emerge from this global pandemic, this will be an opportunity to create new paths and avenues to bring the history and heritage to the forefront. So much wonderful work has not been afforded the space or time and has been stuck sitting on the fringe waiting for its time to shine and I believe this will be our next challenge in this next era.

It is during this most difficult time that some of us learned the importance and value theatre and performance is to our lives as an industry. What will history say and how will it be written about this time we are living in and through is up to us to tell. What will it focus on? Will it be the economic impact on those whose livelihoods are dependent on the

performances night after night? Or will it be on the social and political awakening that has come about?

This year has been filled with the loss of jobs and livelihoods, of teaching moments in the classroom. We have not been able to interact with our peers or be creative with them. We have lost colleagues, friends and members of



our theatrical and design community without being able to give them the accolades and celebrations their lives have earned. It is hard to imagine the world going back to what it was even though there are many people who desperately wish that life had never been interrupted. It has only been within the last few months that I've started to feel as though my small world is getting back on track.

The **ATTH** is only a small stop and I am thankful that it was able to continue to be a place for all of us. The **ATTH** is such an important part of the fabric in the growing field of History and Heritage. You are story tellers. You are researchers and curiosity seekers. You are voices needing to be heard. The challenge is finding a place for those voices to be heard. I have been in a long running conversation on how to find ways to engage and encourage marginalized or underrepresented people within cultures not known well. The challenge is bringing them forward. This is why I believe the **ATTH**, and many other groups like it online, will continue to be necessary.

I know that what we do today is going to provide a path for the next group of future advocates to carry on their work by learning from what we did today. We have made our mark on this long road that we will only get so far on. We must be good stewards of what we have been given so that what we have today can keep alive the work and words of our peers and contemporaries for those who will pick up when we are no longer able too.

Ich weiß, dass das, was wir heute tun, einen Weg für die nächste Gruppe zukünftiger Fürsprecher darstellen wird, die ihre Arbeit fortsetzen, indem sie von dem lernen, was wir heute getan haben. Wir haben unser Zeichen auf diesem langen Weg gesetzt, auf dem wir nur so weit kommen werden. Wir müssen gute Verwalter dessen sein, was uns gegeben wurde, damit das, was wir heute haben, die Arbeit und die Worte unserer Kollegen und Zeitgenossen für diejenigen lebendig hält, die weitermachen werden, wenn wir nicht mehr dazu in der Lage sind.

Wir haben so viel Zeit verloren, die wir nie wieder zurückbekommen werden. Aber so ist das Leben und diese Pandemie ist eine Erinnerung daran, dass unsere Zukunft nicht garantiert ist. Seien Sie das beste Sie! Machen Sie eine Arbeit, die Sie inspiriert! Es ist nicht mehr sinnvoll, Dinge zu tun, die bisher immer funktioniert haben! Wir müssen kühn und mutig sein! Wir müssen Dinge tun, die uns ängstlich und unsicher machen!

Ich freue mich darauf, Ihnen gegenüber zu sitzen, Zeit und Raum zu teilen und dabei Ihre Geschichten zu hören, sowohl schwierige als auch freudige aus dem vergangenen Jahr. Bitte zeigen Sie weiterhin Ihre Unterstützung für alle, die etwas bewegen wollen, und besuchen Sie Vorträge! Schreiben Sie Artikel und halten Sie Vorträge! Lassen Sie uns unsere Schultern verbreitern und weiter voranschreiten!

Ich dachte, dass die Position, die ich in Trinidad hatte, viel kürzer sein würde, als ich gedacht hatte, aber sie wurde zu viel mehr, als ich mir jemals hätte vorstellen können. Es ist ein Punkt und eine Zeit in meinem Leben, die ich als eine der bahnbrechenden Zeiten, in denen sich mein Leben verändert hat, in Ehren halten werde. Es wird auch eine Erinnerung daran sein, dass egal wie viele Artikel man schreibt, wie viele Jobs man ehrenamtlich ausübt, wie viele Stunden man investiert, mit welchen Schülern man interagiert und für welche man sich einsetzt, alles kommt zu einem Ende. Ich habe die Arbeit so weit getrieben und getragen, wie ich konnte. Ich tat das Beste, was ich mit den mir zur Verfügung stehenden Werkzeugen und Materialien tun konnte. Ich habe auch Fehler gemacht. Ich habe einige unkluge Entscheidungen getroffen und damit mein Leben und das der Menschen um mich herum schwieriger gemacht.

Das weiß ich.

Es ist gut, so wie es ist.

Aber wir können es besser machen!

Laßt es uns tun!

Nachdem ich im Oktober 2020 in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt war, nahm ich mein Studium an der University of Idaho in Moscow, Idaho, wieder auf. Im Jahr 2022 schloss ich meinen MFA in Theaterkunst ab. Mein Abschlussprojekt war ein Installationsprojekt mit dem Titel "In The Room". Das Projekt war eine Gelegenheit, die Designarbeit innerhalb der Abteilung zusammenzuführen und sie für die Öffentlichkeit erlebbar zu machen. Inspiriert wurde ich dabei von Veranstaltungen wie World Stage Design und der PQ. Ich hoffe, dass ich den Fachbereich der University of Idaho erneut davon überzeugen kann, ein solches Projekt für das nächste Semester durchzuführen und es als fortlaufendes Projekt für andere Schulprogramme zu entwickeln. Obwohl die Zukunft nie sicher ist, hoffe ich,

dass ich bald wieder auf Reisen gehen kann, um die erstaunliche Arbeit vieler Menschen zu sehen und zu erleben.

We've lost so much time which we will never get back. This is life though and this pandemic is a reminder that our tomorrows are not guaranteed. Be the best you! Do work that inspires you! It's no longer reasonable to do things that have always worked before! We must be bold and brave! We must do things that makes us scared and unsure!



I look forward to sitting across from you, sharing time and space while listening to your stories, both difficult and joyous from the past year. Please continue to show your support of all those who wish to make a difference and attend lectures! Write articles and give presentations! Let us broaden our shoulders and continue to move forward!

I thought the position I had in Trinidad was going to be much shorter than I had thought but turned into much more than I could have ever imagined. It is a point and time in my life that I will cherish as one of the seminal times in which my life had changed. It will also be a reminder that no matter how many articles you write, the jobs you volunteer for, the countless hours you put in, the students you interact with and advocate for, everything comes to an end. I pushed and carried the work as far as I could. I did the best that I could with the tools and materials afforded to me. I made mistakes as well. I made some unwise choices and made my life and those around me more difficult because of them.

I know that.

It's good the way it is.

But we always can do better.

Let's do it!

After I repatriated to the United States in October of 2020, I returned to my studies at the University of Idaho, in Moscow, Idaho. I completed my MFA in Theatre Arts in 2022. My final project was an installation project titled "In The Room". The project was an opportunity to bring together the design work within the department and give it a space to be experienced by the greater public. I was Inspired by events such as World Stage Design and the PQ. I hope that I can convince the University of Idaho Department again to do such a project for their next term and start to develop this as a continual project for other school programs. While the future is never certain, I hope to resume my travels soon to come see and experience the amazing work that many people are doing.

The author studied lighting design, drama research and pedagogy and was teaching as an Assistant Professor at the Academy for the Performing Arts at the University of Trinidad & Tobago. In 2022, Bryant was elected Chair of the OISTAT Publication and Communication Commission at the 2021/22 edition of World Stage Design in Calgary, Alberta Canada.
He is also a member of the USITT' Publications Committee.
He currently resides in the state of Illinois.

Der Autor studierte Lichtdesign, Theaterforschung und -pädagogik und lehrte als Assistenzprofessor an der Academy for the Performing Arts an der Universität von Trinidad & Tobago. 2022 wurde Bryant zum Vorsitzenden der OISTAT-Kommission für Publikation und Kommunikation bei der Ausgabe 2021/22 der World Stage Design in Calgary, Alberta, Kanada, gewählt.
Außerdem ist er Mitglied des Publikationsausschusses der USITT.
Er wohnt derzeit im Bundesstaat Illinois.

Die Reise nach Jerusalem

oder: Vorbereitungen zu einem KreuzigungsPanorama

von Michael Kutzer

1. Die Vorgeschichte

Themenwechsel 1884

Unsere Vorstellung von einem Panorama verkürzt sich gern auf die Darstellung von Schlachten. Dies trifft auch weitgehend für die 70er und 80er Jahre des 19. Jahrhunderts zu. Deutschland und Frankreich beschäftigten sich mit dem Krieg von 1870-71, in den USA war der Anlass mit etwas Verspätung der Civil War von 1861/65. In beiden Fällen sollte das Panorama nicht nur informieren und unterhalten, sondern diente auch der Erziehung zum Patriotismus und der damit verbundenen Begeisterung fürs Militär. Vor dieser Phase war es eher ein Mittel gewesen, Städte und Landschaften zur Anschauung zu bringen, die für das Publikum nicht erreichbar waren, da der Tourismus noch in den Anfangsschuhen steckte. Diese Tradition fand auch in der Hoch-Zeit des Panoramas ihre Fortsetzung.[1]
1884 aber drang eine völlig neue Thematik in den Panorama-Betrieb: Jesus. Wurzelnd in der Aufklärung hatte sich das Bemühen verstärkt, sich der Gestalt Jesu, wenn nicht mehr durch die Kraft des Glaubens, nun im historischen Sinne zu nähern. Textforschung und Ausgrabungen waren aber nicht geeignet, die Massen zu begeistern. So kam der Gedanke auf , sich der Eindringlichkeit des Panoramas zu bedienen, um das historische Wissen in höchstem Realismus Gestalt werden zu lassen.

Bruno Piglhein

Friedrich Wilhelm Heine war, ohne es zunächst zu wissen, ein erstes Opfer dieser Neuerung. In seinem Versuch, als Schlachtenmaler einen Fuß in die deutsche Panorama-Szene zu bekommen, hatte er zunächst wenig Glück, vor allem, weil die Gremien, die ein Panorama in Auftrag geben wollten, nur bereits bekannte Maler engagieren wollten wie Faber du Faur oder den vielbeschäftigten Louis Braun. Doch im Juli 1884 steht er durch Vermittlung seines Freundes August Lohr in ernsthaften Verhandlung mit der Münchner Hotop & Halder Company wegen eines Panoramas, das die Schlacht bei Orleans zum Thema haben soll. Es scheint alles gut zu laufen und Direktor Halder, der selbst an der Schlacht teilgenommen hatte, bespricht mit Heine bereits Details der Darstellung. Doch dann zieht Halder auf einmal zurück. Das Direktorium sei sich noch nicht einig, ob es bereits ein neues Schlachtenpanorama starten wolle.



Zusammengesetzte und nummerierte Übersicht der 10 Fotos des Jerusalem-Rundgemäldes mit der Kreuzigung Christi von Bruno Piglheim
Composite and numbered overview of the 10 photos of the Jerusalem Round Painting with the Crucifixion of Christ by Bruno Piglheim

Einen Monat später schickt Direktor Halder Heines Arbeitsproben zurück und ihm wird mitgeteilt, seine Preisvorstellungen seien zu hoch. Das klingt nach Ausflüchten. Am 10. Nov. liest Heine in der Zeitung, dass das Sedan-

1 Beispiele dafür sind z. B. das Panorama „*Einzug der Mekka-Karawane in Kairo*“ von Themistokles Eckenbrecher und Wilhelm Simmler aus dem Jahr 1881 und das zeitgleich entstandene Panorama „*Cairo und die Ufer des Nils*“ des Belgiers Emile Wauters. Beide entführten den Betrachter in die ferne Welt des Orients. Das Panorama von Eckenbrecher und Simmler ist übrigens das einzige, vor dem Heines Kritk vollständig verstummte.

1. The prehistory

Theme change 1884

Our idea of a panorama tends to be reduced to the depiction of battles. This is also largely true for the 70s and 80s of the 19th century. Germany and France dealt with the war of 1870-71, in the USA the occasion was, with some delay, the Civil War of 1861/65. In both cases, the panorama was not only intended to inform and entertain, but also to educate patriotism and the associated enthusiasm for the military. Before this phase, it had been more of a means to show cities and landscapes that were not accessible to the public, as tourism was still in its infancy. This tradition continued in the heyday of the panorama.[1]
In 1884, however, a completely new theme entered the Panorama business: Jesus. Rooted in the Enlightenment, efforts had intensified to approach the figure of Jesus, if no longer through the power of faith, then in a historical sense. Textual research and excavations, however, were not suitable to inspire the masses. So the idea arose to make use of the vividness of the panorama in order to give shape to historical knowledge in the highest realism.

Bruno Piglhein

Friedrich Wilhelm Heine was, without knowing it at first, a first victim of this innovation. In his attempt to get a foothold on the German panorama scene as a battle painter, he had little luck at first, mainly because the committees that wanted to commission a panorama only wanted to hire painters who were already well-known, such as Faber du Faur or the busy Louis Braun. But in July 1884, through the mediation of his friend August Lohr, he was in serious negotiations with the Munich-based Hotop & Halder Company for a panorama that would have the Battle of Orleans as its subject. Everything seems to be going well and director Halder , who had himself taken part in the battle, is already discussing details of the depiction with Heine. But then Halder suddenly pulls out. The directorate was not yet in agreement as

1 Examples of this are, for example, the panorama "*Entry of the Mecca Caravan into Cairo*" by Themistokles Eckenbrecher and Wilhelm Simmler from 1881 and the panorama "*Cairo and the Banks of the Nile*" by the Belgian Emile Wauters, which was created at the same time. Both transported the viewer to the distant world of the Orient. Incidentally, the panorama by Eckenbrecher and Simmler is the only one before which Heine's criticism fell completely silent.

The Journey to Jerusalem

or: Preparations for a crucifixion panorama

by Michael Kutzer



View of one of the small studios in the Panorama during work on the Jerusalem Panorama. Amy Boos, wife of the journalist Imre Boos, is working in the background on the left. Based on this photo, she was considered the rarity of a female panorama painter. However, she worked without a contract, was only present now and then and impressed Heine more by smoking cigars.

Einblick in eines der kleinen Studios im Panorama während der Arbeit am Jerusalem-Panorama. Links im Hintergrund arbeitet Amy Boos, Gattin des Journalisten Imre Boos, die auf Grund dieses Fotos als die Rarität einer weiblichen Panorama-Malerin galt. Sie arbeitete aber ohne kontrakt, war aber nur hin und wieder anwesend und imponierte Heine mehr dadurch, dass sie Zigarren rauchte.

to whether it wanted to start a new battle panorama.
A month later, director Halder sends Heine's work samples back and is told that his asking price is too high. This sounds like prevarication.

Panorama in Frankfurt für 170.000 Reichsmark nach Amerika verkauft worden ist und durch das ebenfalls von Braun stammende Panorama der Schlacht bei Weißenburg aus München ersetzt werde. Somit ist es an der Zeit, dass die



On 10 Nov, Heine reads in the newspaper that the Sedan Panorama in Frankfurt has been sold to America for 170,000 Reichsmarks and will be replaced by the Panorama of the Battle of Weissenburg from Munich, also by Braun. So it is time for the Hotop & Halder Co to place another new panorama order. At this point, at the latest, the idea of a Jesus panorama comes into play. Halder himself is said to have had the idea.
Now they no longer need a battle painter like Heine, but hire Bruno Piglhein, who became famous in 1879 for his large painting "*Moritur in Deo*". He is now to paint a panorama of the

Hotop & Halder Co wieder einen neuen Panorama-Auftrag vergibt. Spätestens zu diesem Zeitpunkt kommt der Gedanke an ein Jesus-Panorama ins Spiel. Halder selbst soll die Idee dazu gehabt haben.
Nun braucht man keinen Schlachtenmaler Heine mehr, sondern heuert Bruno Piglhein an, der 1879 durch sein großes Bild „*Moritur in Deo*“ bekannt geworden ist. Er soll jetzt ein Panorama der Kreuzigung Christi malen. Im Februar 1885 begibt sich Piglhein mit seiner Frau und den Malern Josef Krieger (dessen Namen Heine als Sachse zunächst „*Krüger*“ schreibt) und Carl Frosch, beides ehemalige Mitarbeiter

von Louis Braun, auf eine Reise nach Jerusalem, um Studien anzufertigen. Der Reiseweg führt über Triest und Alexandria nach Kairo, Ismailia, Port Said und Jaffa nach Jerusalem. Dort lebt man eine Weile im Hospiz des Johanniter-Ordens. Der Abt der Heilig-Grab-Kirche erlaubt ihnen, zum besseren Überblick Jerusalem vom Dach der Kirche aus zu fotografieren. Im April starten die Maler eine Expedition mit 15 Beduinen zum Jordan und ans Tote Meer. Ende des Monats ist man zurück in Jerusalem und segelt von Jaffa aus nach Konstantinopel, von wo aus die Gruppe Anfang Mai über Wien mit dem Zug wieder München erreicht. Dort kann Piglhein sofort mit seiner Arbeit beginnen. Ihm stehen neben Krieger (Landschaft) und Frosch (Architektur) noch sein Schüler Josef Block und Johann Adalbert Heine (nicht zu verwechseln mit Friedrich Wilhelm Heine!) zur Seite. Mit dieser kleinen Mannschaft vollendet er das Werk im April des folgenden Jahres.

Milwaukee zieht nach

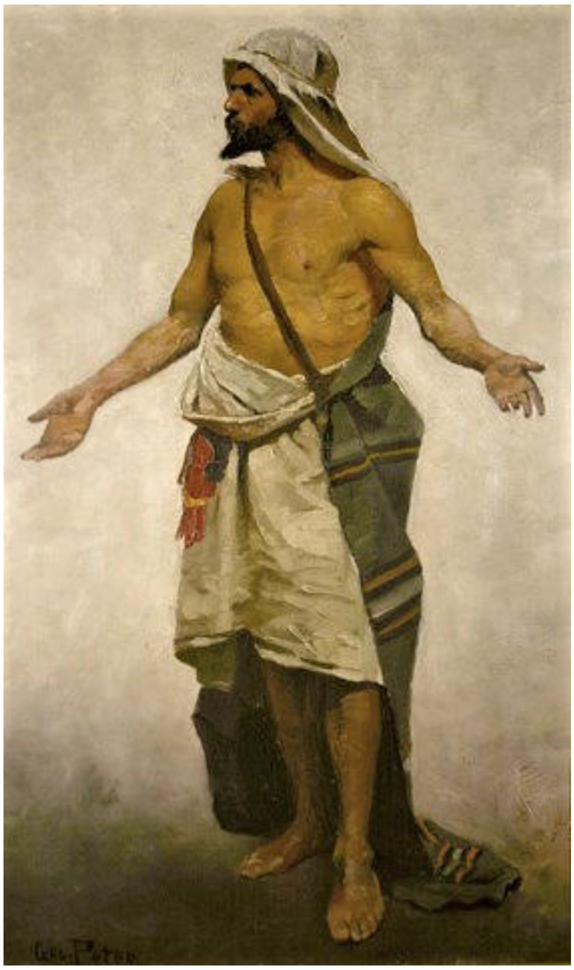
Auch im fernen Milwaukee kommen Leute auf den Gedanken, biblische Geschichte durch das Panorama zu vergegenwärtigen. So hört Heine am 26. Februar 1886 vom Journalisten Frackelton, dass zwei der reichsten Leute von Milwaukee, Eisenbahnkönig Alexander Mitchell und der erfolgreiche Geschäftsmann John Plankinton sich mit diesem Gedanken tragen. Sie denken dabei an biblische Themen im Allgemeinen, u.a. an die Begegnung von Salomo mit der Königin von Saba, aber von einem fruchtbaren Gedanken bis zu seiner Finanzierung ist es bei reichen Leuten manchmal ein weiter Weg. Man dürfe nicht drängen, meint Frackelton. Doch seine Mitteilung ist auf fruchtbaren Boden gefallen. Jerusalem! August Lohr fängt sofort Feuer. Hat ihm sein Freund Frosch von seiner Reise mit Piglhein geschrieben?
Zunächst ändert sich nichts. Am 4. März macht Wehner mit Heine und Lohr einen neuen Vertrag über vier weitere Schlachten-Panoramen. Doch auch bei Heine hat sich der Gedanke an ein Jerusalem-Panorama eingenistet und er denkt darüber nach, wie es wäre, wenn Lohr und er nach München fahren und bei Piglhein Erkundigungen einziehen würden. Dann ginge es weiter nach Kairo und nach acht Tagen dort würden sie einen Monat in Jerusalem bleiben. Das erinnert stark an eine verkürzte Piglhein Expedition.
Anfang April spricht schließlich auch William Wehner definitiv von der Möglichkeit eines Kreuzigungsbildes. Der Sinneswandel ist leicht nachzuvollziehen: Zwar boomt das Geschäft mit Schlachten-Panoramen immer noch, aber der Markt wird mit Billigkopien überschwemmt und Wehner ist mit seinen hochqualifizierten, aus den Akademiestädten Düsseldorf und München für entsprechend hohe Gehälter angeworbenen Künstlern nicht mehr so konkurrenzfähig. Ein religionsbezogenes Panorama könnte aus dieser Zwangslage helfen.
Als Geschäftsmann kalkuliert Wehner jedoch nüchterner als die Maler. Eine Reise nach Jerusalem ist zu teuer und zu zeitraubend, München muss reichen. Sie sollen sehen, ob sie Piglhein seine Unterlagen abkaufen können. Ein Vierteljahr später, einen Monat vor der geplanten Abfahrt, setzt Wehner noch einen drauf: nur einen könne er entbehren, Lohr müsse bleiben. Wie sich später erweisen soll, ist Wehners Entscheidung durchaus vernünftig: Es ist gerade eine unruhige Zeit für die American Panorama Company. Mehrere Maler sind erst frisch angeheuert worden und man arbeitet in Milwaukee an einer Kopie von Missionary Ridge und beginnt gleichzeitig in Cleveland mit einer Kopie von Atlanta. Das alles muss von kundiger Hand geleitet werden.

crucifixion of Christ. In February 1885, Piglhein sets off on a journey to Jerusalem with his wife and the painters Josef Krieger (whose name Heine first writes "*Krüger*" as Sachse) and Carl Frosch, both former employees of Louis Braun, to make studies. The journey leads via Trieste and Alexandria to Cairo, Ismailia, Port Said and Jaffa to Jerusalem. There they live for a while in the hospice of the Order of St John. The abbot of the Holy Sepulchre Church allows them to photograph Jerusalem from the roof of the church for a better overview. In April, the painters start an expedition with 15 Bedouins to the Jordan River and the Dead Sea. At the end of the month they are back in Jerusalem and sail from Jaffa to Constantinople, from where the group reaches Munich again by train via Vienna at the beginning of May. There Piglhein can immediately begin his work. He is assisted by Krieger (landscape) and Frosch (architecture), his pupil Josef Block and Johann Adalbert Heine (not to be confused with Friedrich Wilhelm Heine!). With this small team he completes the work in April of the following year.

Milwaukee follows suit

Even in faraway Milwaukee, people get the idea of visualising biblical history through the panorama. Thus, on 26 February 1886, Heine hears from the journalist Frackelton that two of Milwaukee's richest people, railway king Alexander Mitchell and the successful businessman John Plankinton, are entertaining this idea. They think of biblical themes in general, including Solomon's encounter with the Queen of Sheba, but it is sometimes a long way from a fruitful thought to its funding among rich people. One should not push, says Frackelton. But his message fell on fertile ground. Jerusalem! August Lohr immediately catches fire. Has his friend Frosch written to him about his trip with Piglhein?
At first, nothing changes. On 4 March, Wehner makes a new contract with Heine and Lohr for four more battle panoramas. But the thought of a Jerusalem panorama has also taken root in Heine's mind and he thinks about what it would be like if Lohr and he were to travel to Munich and make enquiries at Piglhein. Then they would go on to Cairo and after eight days there they would stay in Jerusalem for a month. This is very reminiscent of a shortened Piglhein expedition.
Finally, at the beginning of April, William Wehner also speaks definitively of the possibility of a crucifixion painting. The change of heart is easy to understand: Although the business with battle panoramas is still booming, the market is flooded with cheap copies and Wehner, with his highly qualified artists recruited from the academy cities of Düsseldorf and Munich for correspondingly high salaries, is no longer as competitive. A religion-related panorama could help out of this predicament.
As a businessman, however, Wehner calculates more soberly than the painters. A trip to Jerusalem is too expensive and too time-consuming; Munich will have to do. They should see if they can buy Piglhein's documents. A quarter of a year later, a month before the planned departure, Wehner goes one better: he can only spare one, Lohr must stay. As it later turned out, Wehner's decision was a sensible one: it was a turbulent time for the American Panorama Company. Several painters had just been hired and they were





George Peter (1859-1950)
(Mitarbeiter/Employee von/of Heine)
2 religiöse/religious Figuren/es, 1887
Museum of Wisconsin Art Collection

Lohr aber hat bereits Kajütenplätze für die Überfahrt gebucht und ist nicht mehr zu bremsen. Er übergibt ohne Absprache mit Wehner die Leitung in die Hände von Wilhelm Schröter und macht sich am 17. August zusammen mit Heine davon. Was sich die Beiden damit einhandeln, ist ein aufgebrachter Wehner, der sie auf ihrer gesamten Reise mit Biefen und Depeschen verfolgt und fordert, dass Lohr sofort zurück zu kommen habe.

2. Die Reise

London und Paris
Die Aufgabe, die vor ihnen liegt, ist klar umrissen. Sie werden versuchen, an Piglheins Unterlagen zu kommen, und in München nach orientalischen Requisiten suchen. Außerdem werden sie nach geeigneten Malern Ausschau halten. Pferdemaler braucht man nun nicht mehr, dafür sind Figuren- und Architekturmaler gefragt.
Zunächst sieht es jedoch nicht so aus, als ob diese Aufgaben beiden Malern auf den Nägeln brennen. Statt wie geplant direkt bis Bremen zu fahren und von dort den Zug nach München zu nehmen, verlassen beide das Schiff bereits in Southampton und machen einen Umweg über London und Paris. An sich wäre es ja sogar sinnvoll, in den Metropolen der beiden größten Kolonialmächte mit der Suche nach brauchbaren Requisiten anzufangen. Sie beschränken sich stattdessen mehr auf das übliche Touristenprogramm: in London Tower, Westminster Abbey und Fischmarkt („*O, da stinkts, aber Charaktergestalten und Galgengesichter*“) und in Paris Markthallen und Morgue. Seltsamerweise setzen sie in London keinen Fuß in ein Kunstmuseum. Das hebt man sich für Paris auf, wo man einen Tag länger bleibt. Den Louvre schaffen sie in 1 ½ Stunden und außerdem sind da noch 3 Panoramen, darunter die Schlacht von Rezonville von Alphons de Neuville und Édouard Detaille. Wie fast immer stellt Heine mit Genugtuung perspektivische Schwächen fest. Da ist er penibel, nicht nur bei den Franzosen.
Lang können sie sich aber auch dort nicht aufgehalten haben, denn das Tagesprogramm umfasst zusätzlich den Place du Trocadero und den Bois de Boulogne. Am nächsten Tag steht der Montmartre auf dem Programm (Sacre Coeur ist noch im Bau) und dann geht es raus nach Versailles und in die dortige Gemäldegalerie. Das wars, passend zu ihrer Mission bringt sie der Orient Express nach München. Heine findet den Zug „*dürftig ärmlich eingerichtet*“ und das Essen „*nichts Besonderes*“.

working in Milwaukee on a copy of Missionary Ridge and at the same time in Cleveland on a copy of Atlanta. All this has to be managed by a knowledgeable hand. Lohr, however, has already booked cabin space for the crossing and can no longer be stopped. Without consulting Wehner, he handed over the management to Wilhelm Schröter and left with Heine on 17 August. What the two of them get themselves into is an enraged Wehner, who follows them on their entire journey with letters and dispatches and demands that Lohr return immediately.

2. the journey

London and Paris
The task ahead of them is clearly outlined. They will try to get hold of Piglhein's documents and search for oriental props in Munich. They will also look for suitable painters. Horse painters are no longer needed, but figure and architectural painters are.
At first, however, it does not look as if these tasks are burning on the nails of both painters. Instead of going directly to Bremen as planned and taking the train from there to Munich, they both leave the ship in Southampton and make a diversion via London and Paris. In itself, it would even make sense to start looking for useful props in

Die Reise nach Jerusalem

oder: Vorbereitungen zu einem KreuzigungsPanorama

von Michael Kutzer

München

In München angelangt, geht es als erstes – Lohr verzichtet sogar auf seine ersehnten Weißwürste -zum Piglhein Panorama. Heine ist beeindruckt: "*tiefe, dunkle Stimmung, friedliche Stille - langsam muss sich das Auge erst dran gewöhnen - fein in der Farbe.*" Dann kommt die übliche Bemängelung: „*doch collosale Perspektive Fehler, Vordergrundsfiguren Riesen, namentlich in der Christusnähe*", aber er fügt gleich hinzu „*doch im Ganzen noble Erscheinung, der Anbau ist vorzüglich*". Im Hofbräukeller treffen sie anschließend auf Heines Namensvetter Johann Adalbert, der ihnen Interessantes zu erzählen weiß. Demnach ist Piglhein augenblicklich gar nicht in München. Studien zu seinen Figuren würden sie aber sowieso kaum finden, Piglhein habe vorwiegend ohne Modell und mehr aus dem Kopf gemalt. Außerdem habe er die aus Palästina mitgebrachten Figurenfotos benutzt. Auf einmal ist Heine gar nicht mehr so erpicht auf die Piglheinschen Unterlagen.

Am nächsten Morgen laufen sie vorm Panorama Direktor Halder in die Arme. Der versichert sofort geflissentlich, er habe seinerzeit alles getan, um ihnen den Panorama-Auftrag zu sichern und er freue sich, dass sie „*drüben Fuß gefasst*" hätten. Sie erwerben einen Katalog und Heine kauft auf dem Rückweg zum Hotel einen Aquarellkasten. Dann sitzen die beiden auf ihrem Zimmer im „*Deutschen Kaiser*", zerschneiden den Katalog und fangen an, wie kleine Jungs mit einem Ausmalbuch, die Abbildungen „*in Aquarell zu setzen*". So kann man sich auch ein Kunstwerk aneignen.

Bei einem Kunsthändler entdecken sie zwei Werke des Ägyptologen Georg Moritz Ebers, das zweibändige „*Ägypten in Wort und Bild*" von 1879 und „Palästina in Wort und Bild", das gerade erst in diesem Jahr veröffentlicht worden ist. Jedes der Werke kostet 115 Mark. Heine zögert, weil er vor allem an Naturaufnahmen interessiert ist, kauft sie dann aber doch.

Auf Abends laden sie „*diplomatischer Weise*" ihren alten Freund Karl Frosch in den Löwenbräu-Keller ein. Sie wollen ihn erst anwärmen, bevor sie aufs Geschäftliche zu sprechen kommen. Als sie Frosch dann am nächsten Tag daheim besuchen, werden sie gastfrei mit Hühnchen und Rotwein empfangen. Frosch lebt mit seiner Frau und der Schwiegermutter zusammen und Heine ist irritiert, dass sich die Damen, als man zum Geschäftlichen kommt, nicht zurückziehen, sondern „*wie die Kletten*" sitzen bleiben.

Es gelingt aber trotzdem, Frosch aus seiner Münchner Gemütlichkeit loszueisen. Freie Fahrt nach Amerika und zurück sowie 1.500 Mark monatlich sind ein zu verlockendes Angebot. Frosch zeigt ihnen seine Palästina-Fotos, insbesondere eine große Ansicht von Jerusalem. Naturstudien gebe es nicht viele, meint er. Krüger und Piglhein seien ziemlich faul gewesen, seine eigenen Aquarell-Studien seien im Besitz von Piglhein. Der halte sich gerade in der Schweiz auf. Lohr will ihm schreiben, ob er diese Studien verkauft.

Weitere Künstler zu finden ist gar nicht so einfach. Zwar wimmelt es in München von Künstlern, aber Heine wird gewarnt: Maler von Qualität würden sie kaum finden, die seien alle in Lohn und Brot, und die Hungerleider, die sich für eine Anstellung bewerben würden, taugten nichts. Aber es gibt noch zusätzliche Probleme. Der eine, der sich bewirbt, malt nur Akte, das brauchen sie nicht. „*Ja, du lieber Gott, was nützen uns nackende weibliche Gestalten!*" notiert Heine. Ein anderer ist von zu schwacher Statur, um tagein, tagaus auf dem Gerüst arbeiten zu können. Ein dritter, der in Frage käme, ist erst im April abkömmlich, weil er heiraten will.

the metropolises of the two largest colonial powers. Instead, they limit themselves more to the usual tourist programme: in London Tower, Westminster Abbey and fish market ("O, it stinks there, but character figures and gallows faces") and in Paris market halls and Morgue. Strangely, they never set foot in an art museum in London. They save that for Paris, where they stay an extra day. They manage the Louvre in 1 ½ hours and there are also 3 panoramas, including the Battle of Rezonville by Alphons de Neuville and Édouard Detaille. As almost always, Heine notes with satisfaction weaknesses in perspective. He is meticulous there, and not only with the French. But they can't have spent long there either, because the day's programme also includes the Place du Trocadero and the Bois de Boulogne. The next day, Montmartre is on the agenda (Sacre Coeur is still under construction) and then it's off to Versailles and the picture gallery there. That's it, in keeping with their mission, the Orient Express takes them to Munich. Heine finds the train "poorly furnished" and the food "nothing special".

Munich

Once in Munich, the first thing they do - Lohr even forgoes his longed-for Weißwürste - is go to the Piglhein Panorama. Heine is impressed: "deep, dark atmosphere, peaceful silence - the eye has to get used to it slowly - fine in colour." Then comes the usual criticism: "but collosal perspective errors, foreground figures giants, especially in the vicinity of Christ", but he immediately adds "but on the whole a noble appearance, the cultivation is excellent". In the Hofbräukeller they meet Heine's namesake Johann Adalbert, who has interesting things to tell them. According to him, Piglhein is not in Munich at the moment. But they would hardly find any studies of his figures anyway; Piglhein mainly painted without a model and more from his head. In addition, he used the photos of the figures he had brought with him from Palestine. Suddenly Heine is no longer so keen on Piglhein's documents.

The next morning they run into director Halder in front of the Panorama. He immediately assures them that he had done everything possible to secure the Panorama commission for them and that he is pleased that they have "gained a foothold over there". They buy a catalogue and Heine buys a watercolour box on the way back to the hotel. Then the two of them sit in their room at the "*Deutscher Kaiser*", cut up the catalogue and, like little boys with a colouring book, start "*putting the illustrations in watercolour*". That's one way of appropriating a work of art.

At an art dealer's they discover two works by the Egyptologist Georg Moritz Ebers, the two-volume "*Ägypten in Wort und Bild*" from 1879 and "*Palästina in Wort und Bild*", which has just been published this year. Each of the works costs 115 marks. Heine hesitates because he is mainly interested in nature photographs, but then buys them anyway.

In the evening they "*diplomatically*" invite their old friend Karl Frosch to the Löwenbräu cellar. They want to warm him up before they get down to business. When they visit Frosch at home the next day, they are hospitably welcomed with chicken and red wine. Frosch lives with his wife and mother-in-law, and Heine is irritated that when they get down to business, the ladies do not withdraw but remain seated "*like barnacles*". Nevertheless,

he succeeds in getting Frosch out of his Munich comfort zone. Free travel to America and back as well as 1,500 marks a month are too tempting an offer. Frosch shows them his Palestine photos, especially a large view of Jerusalem. There are not many nature studies, he says. Krüger and Piglhein had been rather lazy, his own watercolour studies were in Piglhein's possession. He is currently in Switzerland. Lohr wants to write to him to see if he will sell these studies.
Finding more artists is not so easy. Although Munich is teeming with artists, Heine is warned: they would hardly find painters of quality, they are all in work, and the starving ones who would apply for a job are no good. But there are additional problems. The one

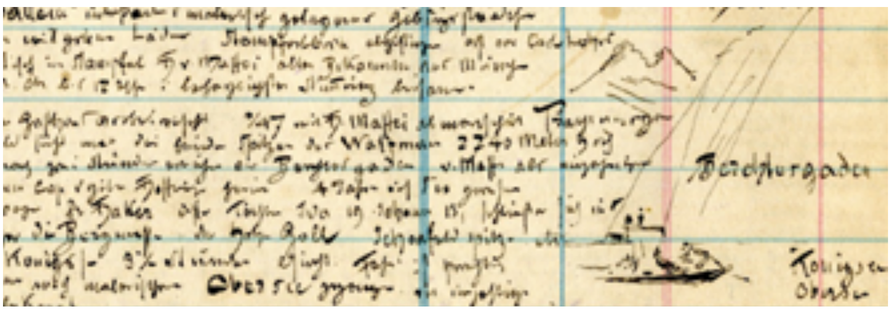
Schließlich bleibt da noch Thaddeus (von) Zukotynski, der polnische Graf, den sie für einen Ungarn halten. Mit ihm hatten sie schon einmal von Amerika aus in Verhandlungen gestanden, als sie noch Pferdemaler suchten. Wie sie bei einem ersten Atelierbesuch feststellen, scheint er ein tauglicher Figurenmaler und von kräftiger Statur zu sein. Er soll ihnen probehalber für 20 Mark eine Studie malen. Als sie ihn wieder aufsuchen, steht der Graf in Unterhosen in seinem Atelier und malt einen Akt. Das Modell dazu ist genierlich hinter ein paar großen Leinwänden verschwunden. Wie sich später herausstellt, ist es Zukotynskis Braut . Zwischendurch taucht noch einmal Direktor Halder auf und gibt ihnen den gönnerhaften Rat, es doch einmal mit dem Maler Frosch zu versuchen. Heine verbeißt sich ein Grinsen.



Tagebuch/Diary Vol.II, 1896, Starnberger See
Seite/Page 44
Donnerstag/thursday, 9.September
Besuch bei Thaddeus von Zukotynski mit einer Skizze des Bildes, an dem er gerade malt.
Visit to Thaddeus von Zukotynski with a sketch of the painting he is currently working on.

who applies only paints nudes, they don't need that. "Yes, dear God, what good are naked female figures!" notes Heine. Another is too weak in stature to work on the scaffolding day in, day out. A third, who could be considered, is only available in April because he wants to get married.
Finally, there remains Thaddeus (von) Zukotynski, the Polish count, whom they think is Hungarian. They had already been in negotiations with him from America when they were still looking for horse painters. During their first visit to his studio, they discovered that he seemed to be a suitable figure painter and of strong build. They ask him to paint a study for 20 marks as a trial. When they visit him again, the Count is standing in his studio in his pants painting a nude. The model has disappeared behind a few large canvases. It later turns out to be Zukotynski's bride. In between, director Halder appears once more and gives them the patronising advice to try the painter Frosch. Heine stifles a grin.
The search for the oriental props is determined as much by the question "What do we need?" as by the problem "What can we find and what is affordable?" It is astonishing what sources they come across through tips from acquaintances. They come across a "rich collection of Turkish and oriental weapons and costumes, very rare examples of swords". An embroidered outer garment and a shawl particularly catch their eye. They buy silk and velvet fabrics from an antiquities dealer for 450 marks. These are waiting to be cut into oriental costumes in Milwaukee. They buy everything that seems oriental to them, here a turban and a camel bag, there more fabrics and striped blankets. They also take two wood-carved crucifixes with them.
Then, in the middle of their buying frenzy, comes the first dispatch from Wehner, followed by a letter: Wilhelm Schröter has no

Die Suche nach den orientalischen Requisiten ist ebenso bestimmt von der Frage „*Was brauchen wir?*“ wie von dem Problem „*Was finden wir und was ist erschwinglich?*“ Es ist dabei erstaunlich, an welche Quellen sie über Hinweise von Bekannten geraten. So stoßen sie auf eine “*reiche Sammlung türkischer und orientalischer Waffen und Kostüme, ganz seltene Exemplare von Schwertern*“. Besonders stechen ihnen ein gesticktes Obergewand und ein Schal ins Auge. Bei einem Altertumshändler kaufen sie für 450 Mark Seiden- und



Tagebuch/Diary Vol.II, 1896, Starnberger See
Seite/Page 44
Sonntag/sunday 12.September
Berchtesgaden, Königssee, Obersee

Samtstoffe ein. Die warten auf den Zuschnitt zu orientalischen Kostümen in Milwaukee. Sie kaufen alles, was ihnen irgendwie orientalisch vorkommt, hier einen Turban und eine Kameltasche, dort weitere Stoffe und gestreifte Decken. Zwei holzgeschnitzte Kruzifixe nehmen sie auch noch mit.

Dann kommt mitten in ihren Kaufrausch die erste Depesche von Wehner, gefolgt von einem Brief: Wilhelm Schröter habe keine Autorität , jeder mache, was er wolle, und alle seien faul, zwei würden die Gruppe verlassen. Heine und Lohr sollten so bald wie möglich zurückkommen. Wenig später folgt eine weitere Depesche: Der Direktor des Panoramas in Cleveland sei erbost und drohe mit Klage. An den entrüsteten Wehner schreibt Heine, sie könnten nun nicht halbverrichteter Sache heimkehren. Dass zu der anderen Hälfte vor allem ihre ganz privaten Pläne gehören, verrät er natürlich nicht. Piglhein hat inzwischen geschrieben, dass er es nicht mit seinem Gewissen vereinbaren könne, Froschs Aquarelle herauszurücken. Doch sie haben ja nun Frosch selber und seine Fotos und sie haben jede Menge an orientalischen Requisiten angehäuft. Nur die Gegenseite, die römische, könnte noch besser bestückt sein. Da hören sie, dass der Nachlass des jüngst verstorbenen Historienmalers Karl Theodor von Piloty zum Verkauf steht. Heine sucht Pilotys Atelier in der Akademie auf. Da stehen noch die herrlichen Repliken antiker Rüstungen von Pilotys letztem Bild „*Der Tod Alexanders des Großen*“. 1.000 Reichsmark soll so eine Rüstung kosten. Na, vielleicht kann man handeln. Wie sich herausstellt, hält sich der Nachlassverwalter in Pilotys Sommervilla am Starnberger See auf. Also macht man noch eine schöne Tour dorthin und Heine skizziert geflissentlich das Kreuz in Ufernähe, das an Ludwig II. erinnert. Weiter herunter als bis 800 Mark will der Verwalter ihnen nicht entgegenkommen. Das ist ihnen zu teuer, da begnügen sie sich eben mit Papphelmen, die sie mit Bronze anmalen lassen.

Der weitere Reiseweg

Damit ist die Mission in München beendet. Sie könnten nun sofort ihre Rückreise antreten, zumal Wehner sie von jenseits des Atlantik weiter mit Mahnungen bedrängt. Doch noch steht ja der vergnügliche Teil ihrer Reise aus. Zunächst fährt Heine mit Lohr in dessen Heimatstadt Hallein, um Lohrs Verwandtschaft zu besuchen und nebenbei noch die Schönheit von Königssee und St. Bartholomä zu genießen. Nach drei Tagen trennen sich die beiden Maler, Lohr bleibt noch ein paar Tage in Hallein und Heine macht seine Besuche bei Verwandten und Bekannten in Dresden und Leipzig. Dann fährt er am 25. September nach Berlin, um die große Jubiläums-Ausstellung[2] zu sehen. Dort trifft er sich mit Lohr und Frosch und gemeinsam treten sie die Rückreise an. Zukotynski wird etwas später nachkommen, da er erst noch heiraten will.

3. Zurück in Milwaukee

Am 11. Oktober treffen sie in Milwaukee ein. Die Freude, die Heine daheim empfängt, findet er nicht vor, als er das Panorama aufsucht. „*Im Panorama unbehagliche Stimmung*“, notiert er, „*Ernst und Wendling kommen kaum guten Tag*

2 Die Jubiläums-Ausstellung hieß so zum Gedächtnis der Stiftung der akademischen Ausstellungen durch Friedrich den Großen. Diese kulturelle Leistungsschau des jungen Deutschen Reiches gliederte sich in drei Sektionen: die Kunstausstellung, die Präsentation der archäologischen Ausgrabungen in Olympia und Pergamon und die Herausstellung Deutschlands als Kolonialmacht. Die archäologischen Funde wurden in einem griechischen Tempelbau gezeigt, dem ein Landschaftsbild von 64 m Länge und 14m Höhe als Hintergrund diente. In einem als Pendant dienenden ägyptischen Tempelbau hingen 5 große Schaubilder, das sogenannte Kaiser – Diorama. Diese Bilder zeigten Szenen aus der noch jungen Kolonialgeschichte Deutschlands in Afrika.

authority , everyone does what he wants and everyone is lazy, two will leave the group. Heine and Lohr should return as soon as possible. A short time later another dispatch followed: the director of the Panorama in Cleveland was furious and threatened to sue. Heine wrote to the indignant Wehner that they could not return home half-done. Of course, he does not reveal that the other half includes their very private plans.

Piglhein has since written that he cannot reconcile it with his conscience to hand over Frosch's watercolours. But they now have Frosch himself and his photos, and they have amassed plenty of Oriental props. Only the other side, the Roman side, could be even better stocked. Then they hear that the estate of the recently deceased history painter Karl Theodor von Piloty is for sale. Heine visits Piloty's studio at the Academy. There are still the magnificent replicas of antique armour from Piloty's last painting, "*The Death of Alexander the Great*". Such armour is said to cost 1,000 Reichsmarks. Well, maybe we can bargain. As it turns out, the executor of the estate is staying at Piloty's summer villa on Lake Starnberg. So they take another nice tour there, and Heine sketches the cross near the shore that commemorates Ludwig II. reminded. The administrator does not want to give them more than 800 marks. That is too expensive for them, so they make do with cardboard helmets that they have painted in bronze.

The rest of the journey

This is the end of the mission in Munich. They could now start their return journey immediately, especially as Wehner continues to harass them with reminders from across the Atlantic. But the fun part of their journey is still to come. First, Heine travels with Lohr to his hometown of Hallein to visit Lohr's relatives and enjoy the beauty of Königssee and St. Bartholomä. After three days the two painters separate, Lohr stays in Hallein for a few more days and Heine makes his visits to relatives and acquaintances in Dresden and Leipzig. Then, on 25 September, he travels to Berlin to see the large anniversary exhibition[2]. There he meets Lohr and Frosch and together they start their return journey. Zukotynski will join him a little later, as he still wants to get married.

3. back in Milwaukee

They arrive in Milwaukee on 11 October. The joy that Heine receives at home is not there when he visits the Panorama. "An uneasy mood in the Panorama," he notes, "Ernst and

2 The jubilee exhibition was so named to commemorate the foundation of the academic exhibitions by Frederick the Great. This cultural showcase of the young German Empire was divided into three sections: the art exhibition, the presentation of the archaeological excavations in Olympia and Pergamon and the highlighting of Germany as a colonial power. The archaeological finds were displayed in a Greek temple building, with a landscape painting 64 m long and 14 m high serving as a backdrop. In an Egyptian temple building, which served as a counterpart, 5 large displays were hung, the so-called Kaiser - Diorama. These pictures showed scenes from Germany's still young colonial history in Africa.

Wendling hardly come to say hello." The bad mood does not only stem from the fact that they have stayed away for so long and the painters have felt abandoned by them. Wehner has taken his revenge for the wayward stay-away and played the painters off against each other: Could they imagine painting a panorama without Lohr? Rumours have arisen that Heine and Schröter would take over, that Schneider would be the first to leave. They worked correspondingly listlessly. "Dinger and Schulz painted eerie figures," Heine writes disappointedly. "Wendling's landscape like chalk , Ernst's horses like hares that have been pulled off, hardly usable, air (meaning the sky) bad, nothing pleasing." Heine himself feels uncertain whether something is also planned against him. Karl Frosch fares better. The press reports about him in the usual exaggeration as the Egyptologist and history painter who had spent years in Palestine.

The work on the Jerusalem Panorama is no longer part of this story, but the Press Ball on 3 December must not go unmentioned. The panorama painters had already agreed to the artistic design before Heine's departure, and after his return they eagerly set to work. The ballroom of the gymnasium (today still Turner Hall) is given an oriental ambience. The walls and partitions are covered with hop sacks from the Best brewery. Carpets and curtains are borrowed from the merchant Goldsmith to create an Arabian street, bazaar and café. Vases, plates and fans have been painted for sale, oriental-looking lanterns made for atmospheric lighting. Heine writes forebodingly that the whole thing is quite a flammable affair. And indeed, just as the party was getting underway, it happened: "Suddenly there was a bright glow, a fire in the café ... a palm branch falls on the burning light, and it catches fire upstairs and downstairs. In no time the whole place is on fire." Fortunately, there is only property damage. The next day, the "*Herald*" estimates the painters' damage at $400, but Heine estimates it to be considerably less. "Well, our costumes all intact, only a camel blanket, shield and helmets burnt." But in the Milwaukee Daily Sentinel the following day there is a long article about the celebration and the outbreak of the fire: "Probably the heaviest losses have been suffered by the panorama artists, Messrs. Heine and Lohr, who only recently made a trip to Palestine to bring back oriental costumes, coats of arms and pottery, much of it of inestimable value, as models for a panorama which they will begin painting in their Wells Street studio in about three weeks."

The Boston Eagle writes almost word for word the same thing. So the journey to Jerusalem finally reached its destination, at least in the minds of some journalists and thus a broad readership. In 1903, Heine and his colleague George Peter were to actually reach Palestine and Jerusalem, but that is another story.

sagen.“ Die schlechte Stimmung rührt nicht nur daher, dass sie so lange weggeblieben sind und die Maler sich von ihnen verlassen gefühlt haben. Wehner hat seine Rache für das eigenwillige Fortbleiben genommen und die Maler gegeneinander ausgespielt: Ob sie sich vorstellen könnten, auch ohne Lohr ein Panorama zu malen? Gerüchte haben sich gebildet, Heine und Schröter würden die Leitung übernehmen, Schneider werde der erste sein, der fort müsse. Entsprechend lustlos haben sie gearbeitet. “*Dinger und Schulz haben schaurige Figuren gemalt*“, schreibt Heine enttäuscht. „*Wendlings Landschaft wie Kreide , Ernsts Pferde wie abgezogene Hasen, kaum zu gebrauchen, Luft (gemeint ist der Himmel) schlecht, nichts Erfreuliches.*“ Heine selbst fühlt sich unsicher, ob auch etwas gegen ihn geplant sei. Besser geht es Karl Frosch. Die Presse berichtet über ihn in üblicher Übertreibung als den Ägyptologen und Historienmaler, der sich jahrelang in Palästina aufgehalten habe.

Die Arbeit am Jerusalem Panorama ist nicht mehr Teil dieser Geschichte, aber der Presseball am 3. Dezember darf nicht unerwähnt bleiben. Dessen künstlerische Ausgestaltung hatten die Panoramamaler bereits vor Heines Abreise zugesagt und nach seiner Rückkehr geht man eifrig an die Arbeit. Dem Ballsaal der Turnhalle (heute noch Turner Hall) wird ein orientalisches Ambiente verliehen. Mit Hopfensäcken der Brauerei Best werden die Wände und Unterteilungen bespannt. Teppiche und Vorhänge werden vom Händler Goldsmith ausgeliehen und so eine arabische Straße, ein Bazar und ein Café gestaltet. Vasen, Teller und Fächer sind zum Verkauf bemalt worden, orientalisch wirkende Lampions zur stimmungsvollen Beleuchtung gebastelt. Heine schreibt ahnungsvoll, dass das Ganze eine recht feuergefährliche Angelegenheit sei. Und wirklich, als das Fest gerade in Gang kommt, geschieht es: „*Da auf einmal heller Schein, Feuer im Cafe ... ein Palmenwedel fällt aufs brennende Licht, unten u[nd] oben fängts Feuer. Im Nu steht die ganze Bude in Flammen.*“ Zum Glück entsteht nur Sachschaden. Am nächsten Tag taxiert der „*Herold*“ den Schaden der Maler auf $400 , aber Heine schätzt ihn wesentlich geringer ein. „*Na, unsere Costüme alle unversehrt, nur eine Kameeldecke, Schild und Helme angebrannt.*“ Im Milwaukee Daily Sentinel aber steht am folgenden Tag ein langer Artikel über das Fest und den Ausbruch des Brandes: “*Die wohl schwersten Verluste haben die Panoramakünstler, die Herren Heine und Lohr, zu beklagen, die erst kürzlich eine Reise nach Palästina unternommen haben, um orientalische Kostüme, Wappen und Töpferwaren, vieles davon von unschätzbarem Wert, als Vorlagen für ein Panorama mitzubringen, das sie in etwa drei Wochen in ihrem Atelier in der Wells Street zu malen beginnen werden.*"

Der Boston Eagle schreibt fast wortwörtlich das Gleiche. So hat die Reise nach Jerusalem letztlich doch noch ihr Ziel erreicht, wenigstens in den Köpfen einiger Journalisten und damit einer breiten Leserschaft. 1903 sollte Heine mit seinem Kollegen George Peter dann wirklich nach Palästina und Jerusalem gelangen, doch das ist eine andere Gechichte.

The author was born in Leipzig in 1941 as the son of the animal painter Heinrich Kutzer. He studied painting and printing techniques at the State Academy of Fine Arts in Stuttgart and art history at the university there. For three decades he was an art teacher at the Jörg Ratgeber School in Stuttgart. In 2004 he moved to Milwaukee, USA, where he lives as a painter and etcher. Since 2008, he has been working on the transcription of Friedrich Wilhelm Heine's diaries.

Der Autor wurde 1941 als Sohn des Tiermalers Heinrich Kutzer in Leipzig geboren. Er studierte in Stuttgart Malerei und Drucktechniken an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste und Kunstgeschichte an der dortigen Universität. Für drei Jahrzehnte war er Kunsterzieher an der Jörg-Ratgeber-Schule in Stuttgart tätig. 2004 zog er nach Milwaukee, USA, wo er als Maler und Radierer lebt. Seit 2008 arbeiter er an der Transkription der Tagebücher Friedrich Wilhelm Heines.

A Panorama in an open LandScape

The Waterloo memorial mound in Belgium

by Laurent Le Bec

The Waterloo memorial mound in Belgium ("*Lion's mound*") was erected on the site of what was in 1815, the scene of the decisive battle of the allied armies against the Napoleonic armies. This historic landscape has been preserved from developers and constructions by the adoption in 1914 of a law to protect this world famous battlefield. Apart from the nearby motorway, few buildings and plantations disturb

Der Waterloo-Gedenkhügel in Belgien ("*Löwenhügel*") wurde an dem Ort errichtet, an dem 1815 die Entscheidungsschlacht der alliierten gegen die napoleonischen Armeen stattfand. Diese historische Landschaft wurde durch die Verabschiedung eines Gesetzes zum Schutz dieses weltberühmten Schlachtfeldes im Jahr 1914 vor Bebauung



The Lion's mound and the Panorama of Waterloo.
Der Löwenhügel und das Panorama von Waterloo.



Faux terrains borders, canvas, glass canopies and velum.
Faux-Terrain-Bordüren, Leinwand, Glasvordächer und Velum.

this landscape. The recently renovated site houses an underground, almost invisible museum. The historic buildings that housed the Napoleonic general staff and sheltered the allied forces are the few that punctuate this vast landscape. At the back of the monumental mound topped by a lion, the silhouette of the rotunda of a panorama established in 1912 intrigues the eye with its imposing shapes and dimensions.

The wave of panoramas in Belgium

The practice of painting large circular canvases representing landscapes or famous events and exhibiting them in circular buildings began in England at the turn of the 19th century. This phenomenon spread quite rapidly throughout Europe, in the form of fixed or mobile buildings. They follow the shapes of the canvas. The viewer stands on a platform in the center of the building. It is raised in height, at the level of the painted horizon. This arrangement makes it possible to take advantage of elusive perspective effects. The canvases are



Faux terrain and its setting.
Künstliches Terrain und seine Umgebung.

bewahrt. Abgesehen von der nahen Autobahn stören nur wenige Gebäude und Anpflanzungen diese Landschaft. Das kürzlich renovierte Gelände beherbergt ein unterirdisches, fast unsichtbares Museum. Die historischen Gebäude, die den napoleonischen Generalstab beherbergten und den alliierten Streitkräften Schutz boten, sind die wenigen, die diese weite Landschaft prägen. Auf der Rückseite des monumentalen Hügels, der von einem Löwen gekrönt wird, fasziniert die Silhouette der Rotunde eines 1912 errichteten Panoramas mit ihren imposanten Formen und Dimensionen.

Die Welle der Panoramen in Belgien

Die Praxis, große kreisförmige Leinwände zu malen, die Landschaften oder berühmte Ereignisse darstellen, und sie in runden Gebäuden auszustellen, begann in England an der Wende zum 19. Jahrhundert. Dieses Phänomen verbreitete sich recht schnell in ganz Europa, in Form von festen oder mobilen Gebäuden. Sie folgen den Formen der Leinwand. Der Betrachter steht auf einer Plattform in der Mitte des Gebäudes. Sie ist auf der Höhe des gemalten Horizonts erhöht. Diese Anordnung ermöglicht es, schwer fassbare perspektivische Effekte auszunutzen. Die Leinwände

werden vom Tageslicht durch gläserne Vordächer auf dem Dach beleuchtet. Ein Velum bedeckt die Plattform, so dass der Betrachter im Schatten bleibt, die Lichtquelle verbirgt und die Details der Leinwand durch diese zenitale Beleuchtung optimal zur Geltung kommen. Der Erfolg ist so groß, dass Werkstätten und spezialisierte Firmen beginnen, Panoramen zu produzieren, die durch ganz Europa reisen.

illuminated by daylight through glass canopies on the roof. A velum covers the platform so as to leave the spectator in the shade, hide the light source and make the most of this zenital lighting on the details of the canvas. The success is such that workshops and specialised companies are starting to produce panoramas that travel all over Europe.



Orginal entrance of the building.
Ursprünglicher Eingang des Gebäudes.



A view from the public platform.
Ein Blick von der öffentlichen Plattform.

Ein ephemeres Gebäude

Zu einer Zeit, als Belgien die Feierlichkeiten zum Jubiläum der Unabhängigkeit des Landes organisierte, schlossen sich Industrielle und Künstler zusammen, um ein auf die Entwicklung von Großpanoramen spezialisiertes Unternehmen zu gründen.[1] Die allgemeine Gesellschaft für Panoramen wurde 1880 mit anderen Unternehmen der gleichen Art gegründet und etablierte sich in mehreren europäischen Städten wie Paris, Wien, Rom, Madrid, Liverpool und Neapel. Es handelt sich um die so genannten Panoramen der "*zweiten Generation*". Mehrere bekannte Maler boten ihre Talente für die Realisierung dieser realistischen Leinwände für belgische Unternehmen an. Die Leinwände werden vor Ort mit Hilfe von Mitarbeitern auf Gerüsten und Geräten erstellt, die es ermöglichen, die Skizzen zu projizieren und in großem Format zu reproduzieren. Die Fristen für ihre Ausarbeitung sind sehr kurz.
Der hundertste Jahrestag der Schlacht von Waterloo im Jahr 1915 ist eine Gelegenheit, ein Gedenkpanorama in der Nähe des Ortes der Schlacht zu schaffen. Der französische Maler Louis Dumoulin gewinnt das Projekt. Als Landschaftsmaler, offizieller Maler der Marine und des Kolonialministeriums, profitiert er von der Erfahrung und dem Erfolg seines

1 Isabelle Leroy "*Das Panorama der Schlacht von Waterloo*". Königliche Kommission für Denkmäler, Stätten und Ausgrabungen. Luc Pire. Lüttich. November 2009.

An ephemeral building

At a time when Belgium was organising celebrations to mark the jubilee of the country's independence, industrialists and artists merged to produce a specialised company in the development of large-scale panoramas[1]. The general company of Panoramas was founded in 1880 with other companies of the same type and established itself in several European cities such as Paris, Vienna, Rome, Madrid, Liverpool and Naples. These are the so-called "*second generation*" panoramas. Several well-known painters offered their talents to the realization of these realistic canvases for Belgian companies. The canvases are created on site with the help of collaborators on scaffolding and equipment that allows the sketches to be projected and reproduced in large size. The deadlines for their elaboration are very short.
The centenary of the Battle of Waterloo in 1915 is an opportunity to create a commemorative panorama close to the site of the battle. The French painter Louis Dumoulin wins the project. Landscape painter, official painter of the Navy and the Ministry of Colonies, he benefits from the experience and success of his panorama "*Around the world*" created for the Universal Exhibition in Paris in 1900. His panorama of "*Rio*" was also presented at the Universal Exhibition in Brussels in 1910. For his work on the Waterloo panorama, he was accompanied by a team of animal painters for horses and portrait painters. The brick rotunda intended to receive the canvas was designed as an ephemeral building for the centenary celebrations. It was designed by the Belgian architect Franz van Ophem, author of several pavilions for

1 Isabelle Leroy «*Le panorama de la bataille de Waterloo*». Royal Commission for Monuments, Sites and Excavations. Luc Pire. Liège. November 2009.

the 1910 exhibition. Its appearance is a reproduction of the neo-classical style, which dominated the architecture at the time of the battle. The location of the panorama is originally projected in a place far from the memorial mound so as not to distort its solemnity. In the end, it was built at the back of the mound, probably to ensure its profitability. The building has a diameter of 35 meters and a height of 15 meters.

Panoramas "*Rund um die Welt*", das er für die Weltausstellung in Paris 1900 geschaffen hat. Auch sein Panorama "*Rio*" wurde 1910 auf der Weltausstellung in Brüssel präsentiert. Für seine Arbeit am Waterloo-Panorama wurde er von einem Team von Tiermalern für Pferde und Porträtmalern begleitet. Die Backsteinrotunde, die die Leinwand aufnehmen sollte,



Ground floor and faux terrain.
Erdgeschoss und künstliches Terrain.

It is overhung by a predominantly wooden structure, an astonishing fact at a time when metal was beginning to be widely used for reasons of saving time and money. The roof integrates 14 glass canopies for the lighting of the canvas, hidden by a circular velum above the public. The wooden platform to accommodate the public has a circumference of 9 meters and rises 5 meters above the ground. It is accessed from the ground floor by two staircases that meet in the central part. The velum has a diameter of 20 meters. It hides the 14 glass canopies of the roof and plays the role of the borders in the theatre: It casts a shadow over the public area, hides the edge of the canvas, masks the light source and provides a dazzling effect on the painted canvas.

The 11 meters long canvas is made up of 124 strips of 12 meters high. The work on the blank canvas once stretched is carried out by means of scaffolding equipped with wheels placed on rails. The circular rails are placed along the canvas so that the scaffolding can be moved easily. The models are traced. These layers are then placed in a projection device,

war als ephemeres Gebäude für die Hundertjahrfeierlichkeiten konzipiert. Sie wurde von dem belgischen Architekten Franz van Ophem entworfen, dem Planer mehrerer Pavillons für die Ausstellung von 1910. Sein Aussehen ist eine Reproduktion des neoklassizistischen Stils, der die Architektur zur Zeit der Schlacht beherrschte. Der Standort des Panoramas ist ursprünglich an einem Ort weit entfernt vom Gedenkhügel vorgesehen, um dessen Feierlichkeit nicht zu stören. Letztendlich wurde es an der Rückseite des Hügels gebaut, wahrscheinlich um seine Rentabilität zu gewährleisten. Das Gebäude hat einen Durchmesser von 35 Metern und eine Höhe von 15 Metern. Es wird von einer überwiegend hölzernen Konstruktion überspannt. Eine erstaunliche Tatsache in einer Zeit, in der Metall aus Gründen der Zeit- und Kostenersparnis weite Verbreitung fand. In das Dach sind 14 gläserne Vordächer zur Beleuchtung der Leinwand integriert, die von einem kreisförmigen Velum über dem Publikum verdeckt werden. Die hölzerne Plattform zur Aufnahme des Publikums hat einen Umfang von 9 Metern und erhebt sich 5 Meter über den Boden. Sie wird vom Erdgeschoss aus über zwei Treppen erreicht, die sich im zentralen Teil treffen. Das Velum

hat einem Durchmesser von 20 Metern. Es verdeckt die 14 gläsernen Vordächer des Daches und übernimmt die Rolle des Portalrahmens im Theater: Es wirft einen Schatten auf den öffentlichen Bereich, verdeckt den Rand der Leinwand, maskiert die Lichtquelle und sorgt für einen Blendeffekt auf der gemalten Leinwand.



Frames and silhouettes between the faux terrain and the canvas. Ancient railways for the painter'scaffolding are still on the ground.
Rahmen und Scherenschnitte zwischen dem künstlichem Terrain und der Leinwand. Alte Schienen für das Gerüst des Malers sind noch auf dem Boden.

Die 11 Meter lange Leinwand besteht aus 124 Streifen von 12 Metern Höhe. Die Arbeit an der leeren Leinwand, sobald sie aufgespannt ist, wird mit Hilfe eines Gerüsts durchgeführt, das mit Rädern ausgestattet ist, die auf Schienen angebracht sind. Die kreisförmigen Schienen sind entlang der Leinwand ausgerichtet, so dass das Gerüst leicht bewegt werden kann. Die Modelle werden abgepaust. Diese Schichten werden dann in einem Projektionsgerät platziert, vergrößert und in einem akribischen Rastermuster reproduziert.[2] Ursprünglich wurde zwischen den Rändern der Plattform und der Unterkante der Leinwand eine weitere Leinwand aufgespannt. Dieses künstliche Terrain trägt kleine reliefartig gestaltete Szenen, entlang der Zuschauerplattform, die die Illusion verstärken, indem sie den Betrachter aus der 3. Dimension auf die gemalte Leinwand führen.

Antoine Charpagne, Kulturmanager des Ortes, führt uns zwischen der Struktur, die das künstliche Terrain trägt, und der Leinwand hindurch. Das Zenitlicht fällt durch die gläsernen Vordächer in diesen Bereich. Die Schienen, die das Gerüst der Maler stützten,

2 Thierry Bazire : "*Gemalte Panoramen und die Geschichte eines Panoramas*" www.surrealistes.com (auf Französisch)
Maurice Feuillet: "*Literarischer und malerischer Monat*". Nr. 23 / November 1900 - Quelle gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

enlarged and reproduced in a meticulous grid pattern[2]. Originally, an additional canvas was stretched between the edges of the platform and the lower edge of the canvas. This space then gave way to "*faux terrains*", small circular scenes decorated in relief, along the audience platform, allowing the illusion to be accentuated by taking the viewer from the 3rd dimension to the painted canvas.



Detail of the canvas with faux terrain.
Detail der Leinwand mit künstliches Terrain.

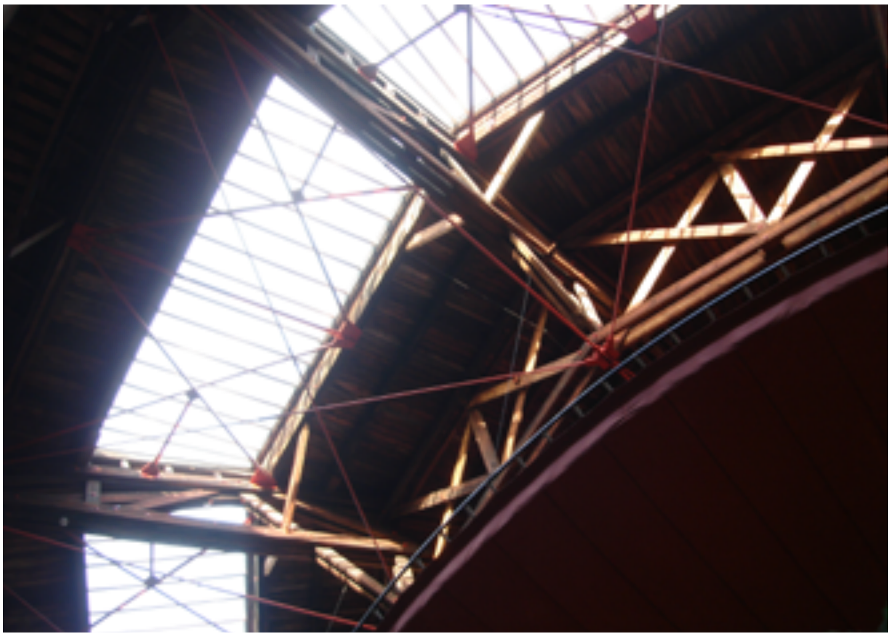
Antoine Charpagne, cultural manager of the site, takes us between the structure supporting the false grounds and the canvas. The zenithal light falls into this area from the roof's glass canopies. The rails that supported the painters' scaffolding are still in place and even more incredible is the carriage that was used to move it. Between the canvas and the false ground, several frames carrying vegetation occupy the space. One discovers a series of silhouettes of figures or horses, painted on rigid supports slightly distant from the canvas. These elements give the spectator the illusion of depth in the manner of a setting in perspective. The reverse side of the false grounds resembles the underside of an Italian-style scene. Beams support a set made of plaster, wire mesh, sand and dried vegetation as well as hyper-realistic sculptures of human or equestrian corpses. Reproductions of objects from the battle are strewn on the ground to support the scenography.

The future challenges of the panorama

The 1st World War suddenly puts an end to the exploitation of the panorama of the Battle of Waterloo. At the end of the conflict, the municipality of Braine-l'Alleud wanted to keep the building and its canvas. The panorama, designed to last only a few years, the time of the centenary celebrations, is now more than 100 years old. No transformation has taken place apart from several restoration campaigns due to the subsidence of the mound and the humidity, the infiltration

2 Thierry Bazire : «*Les panoramas peints et l'histoire d'un panorama*» www.surrealistes.com (in French)
Maurice Feuillet : «*Mois littéraire et pittoresque*». N° 23 / November 1900 - Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

from the roof and its glass canopies being one of the main factors of degradation as well as the level of humidity contained in this place. The entrance is no longer usually from the porch but through an underground passage connected to the Memorial Museum. The conservation of the canvas is of course Antoine Charpagne's major concern. Reading the military facts of this battle and the identification of the



The wooden rooftop and the glass canopies.
Das Holzdach und die Glasvordächer.

protagonists by the visitor is another. How, in the digital age, can we succeed in transmitting the fascination of the panorama to visitors? For too long considered obsolete in the age of high technology, you have to be physically there to appreciate the illusion that cannot be achieved by a



The roof top, between the velum's border and the top of the canvas.
Die Dachspitze, zwischen dem Rand des Velums und der Oberseite der Leinwand.

simple reproduction. The scale of the canvas, the variations in daylight through the glass canopies, the details in which the gaze can get lost, have no comparison. Even in the theatre,

sind immer noch an ihrem Platz und noch unglaublicher ist der Wagen, mit dem es bewegt wurde. Zwischen der Leinwand und dem doppelten Boden nehmen mehrere Gerüste, die Vegetation tragen, den Raum ein. Man entdeckt eine Reihe von Silhouetten von Figuren oder Pferden, gemalt auf starren Stützen, die etwas von der Leinwand entfernt sind. Diese Elemente geben dem Betrachter die Illusion von Tiefe in der Art einer perspektivischen Einstellung. Die Rückseite des künstlichen Terrains ähnelt der Unterseite einer Szene im italienischen Stil. Balken tragen eine Kulisse aus Gips, Drahtgeflecht, Sand und getrocknete Vegetation sowie hyperrealistische Skulpturen von menschlichen und auch Pferde-Leichen. Reproduktionen von Gegenständen aus der Schlacht sind auf dem Boden verstreut, um die Szenografie zu unterstützen.

Die zukünftigen Herausforderungen des Panoramas

Der 1. Weltkrieg beendet die Nutzung des Panoramas der Schlacht von Waterloo abrupt. Nach dem Ende des Konflikts wollte die Gemeinde Braine-L'Alleud das Gebäude und seine Leinwand behalten. Das Panorama, das nur für ein paar Jahre, die Zeit der Hundertjahrfeierlichkeiten, gedacht war, ist nun mehr als 100 Jahre alt. Abgesehen von mehreren Restaurierungskampagnen hat es sich nicht verändert. Die Senkung des Hügels und die Feuchtigkeit, die vom Dach und seinen gläsernen Vordächern eindringt, sind einer der Hauptfaktoren für den Verfall. Der Eingang erfolgt in der Regel nicht mehr von der Veranda aus, sondern durch einen unterirdischen Gang, der mit dem Memorial Museum verbunden ist. Die Erhaltung der Leinwand ist natürlich das Hauptanliegen von Antoine Charpagne. Das Lesen der militärischen Fakten dieser Schlacht und die Identifizierung der Protagonisten durch den Besucher ist ein Weiteres. Wie kann es im digitalen Zeitalter gelingen, dem Besucher die Faszination des Panoramas zu vermitteln? Viel zu lange im Zeitalter der Hochtechnologie als überholt angesehen, muss man physisch vor Ort sein, um die Illusion zu würdigen, die durch eine einfache Reproduktion nicht erreicht werden kann. Der Maßstab der Leinwand, die Variationen des Tageslichts durch die gläsernen Vordächer, die Details, in denen sich der Blick verlieren kann, haben keinen Vergleich. Selbst im Theater ist die Leinwand nie so nah an den Betrachter herangerückt, physisch zentral in diesem Prozess platziert. Durch Interaktionen auf der Leinwand mit einer App wurde ein Lesesystem entwickelt, das nützliche Informationen zur Vertiefung der Erzählung der Schlacht und zur Identifizierung der Charaktere liefert, die alle, oder fast alle, eine historische Rolle in der Schlacht spielten.

Die seltenen Panoramen, die noch zu sehen sind, versetzen den Betrachter zurück in eine Welt der optischen und bildlichen Illusion, das heute vergessen ist. Sie sind ein wichtiger Schritt in Richtung der Immersion, die der Kinematograph ausmacht und die das allmähliche Ende dieser großformatigen Bildproduktionen einläuten wird. Inzwischen hat sich dieser Stil auf den großen Bühnen der westlichen Theater niedergeschlagen. Der Einfluss der traditionellen Szenografie und Bühnentechnik durch Panoramen ist unbestreitbar. Auf den großen Bühnen wurden ähnliche

Installationen für halbkreisförmige Panoramaleinwände geschaffen. Gasbeleuchtung, gefolgt von elektrischer Beleuchtung, ermöglichte das Spiel mit künstlichen Lichtquellen, um das Tageslicht zu ersetzen und die Details der Leinwände und das Spiel der flüchtigen Perspektiven hervorzuheben. Das traditionelle Layout der Kulissen wurde dadurch umgestoßen. Diese Parameter hatten einen erheblichen Einfluss auf die Techniken, die von den Malern für die Leinwände verwendet wurden, insbesondere in der Oper. Diese großen Leinwände erforderten spezielle Lager, während sie auf ihre Wiederverwendung warteten. Auch die Lagerung von Panorama-Leinwänden erforderte Umgestaltungen der Lagerorte, wie es in Brüssel im Théâtre Royal de la Monnaie Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts der Fall war.[3]

3 Archiv der Stadt Brüssel. IP 2973

The author is production stage manager of Théâtre de la Monnaie, Brussels (all photos by the author)

Der Autor ist Bühnenmeister des Théâtre de la Monnaie, Brüssel (alle Fotos vom Autor)

the canvas is never so close to the spectator, physically placed centrally in this process. A reading system has been developed by means of interactions on the canvas with an application that provides useful information for deepening the narrative of the battle and identifying the characters who all, or almost all, played a historical role in the battle.

The rare panoramas that are still visible plunge the spectator back into a field of optical and pictorial illusion that is now forgotten. They are an important step towards the immersion that the cinematograph constitutes, which will signal the gradual end of these large-scale pictorial productions. In the meantime, this style has had repercussions on the great stages of Western theatres. The influence of traditional scenography and stage techniques through panoramas is undeniable. Similar installations were created on the large stages to accommodate semi-circular panoramic canvases. Gas lighting, followed by electric lighting, made it possible to play with artificial light sources to replace daylight and bring out the details of the canvases and the play of elusive perspectives. The traditional layout of the scenery has been overturned as a result. These parameters had a significant impact on the techniques used by the painters for the canvases, particularly in the opera. These large canvases required special lockers while waiting to be reused. The storage of panoramic canvases also required transformations in the storage places, as was the case in Brussels at the Théâtre Royal de la Monnaie at the end of the 19th century and early 20th century.[3]

3 City of Brussels archives. IP 2973

The Waterloo Memorial 1815
Route du Lion, 1815
1420 Braine-L'Alleud
Belgium

Tél. : +32 2 385 19 12
Email : info@waterloo1815.be

By car R0 exit 25 and/or Chaussée de Nivelles. Free parking.
By bus from Waterloo or Braine-l'Alleud railway station: line W.
from Brussels city centre: line 365 followed by line W.
By train Brussels-Charleroi line to Braine-l'Alleud station.
20 minutes from Brussels.

Mit dem Auto: R0 Ausfahrt 25 und/oder Chaussée de Nivelles. Kostenloses Parken.
Mit dem Bus : vom Bahnhof Waterloo oder Braine-l'Alleud: Linie W.
vom Brüsseler Stadtzentrum: Linie 365 gefolgt von der Linie W.
Mit dem Zug: Linie Brüssel-Charleroi bis Bahnhof Braine-l'Alleud.
20 Minuten von Brüssel entfernt.

Aerial view of the battle site from the Lion's mound.
Luftaufnahme des Schlachtfeldes vom Löwenhügel aus.



Dem Publikum auf die Sprünge helfen

Von allerlei Inschriften und sprechenden Melodien

von Frank Rüdiger Berger

Als ein *„großartiges Stummfilm-Panorama mit ausladenden Gesten und viel Pomp“*[1] empfand die Kritikerin Michaela Schlagenwerth den ersten Teil des Balletts *La Bayadère*, das am 4. November 2018 beim Staatsballett Berlin Premiere hatte. Alexei Ratmansky hatte die Choreographie von Marius Petipas 1877 in St. Petersburg uraufgeführtem Ballettklassiker anhand historischer Tanznotationen



La Bayadère
Bolschoi-Theater* St. Petersburg, 1877
Prozession/Procession 2. Akt/Act 2; Holzstich/ wood engraving
Slg./Collection Frank-Rüdiger Berger
(*Das 1859 gegenüber dem St. Petersburger Bolschoi-Theater errichtete Mariinsky-Theater wurde erst ab 1880 für Ballettaufführungen genutzt.)
(*The Mariinsky Theatre, built in 1859 opposite the St. Petersburg Bolshoi Theatre, was not used for ballet performances until 1880.)

rekonstruiert. Dabei hatte er viele Veränderungen, die das Ballett im Lauf der Jahrzehnte aufgrund des sich wandelnden Publikumsgeschmacks, der sich ändernden Tanztechnik und Ballettästhetik erfahren hatte, beiseitegeschoben. Seine Fassung beruht, neben anderen historischen Quellen, vor allem auf den von Nicholas Sergejew nach der russischen Revolution in den Westen gebrachten Notationen der ursprünglichen Choreographie; diese Notationen werden heute in der Bibliothek der Harvard University aufbewahrt.
So entstand eine Version, in der die ersten beiden Szenen (1. Akt und 2. Akt / 1. Bild) von pantomimischer Handlungserzählung dominiert sind – das Feuerwerk des Tanzes setzt erst danach ein.
Damit gibt diese auf das historische Original zurückgehende Fassung von *La Bayadère* vielen Zuschauerinnen und Zuschauern einen ungewohnten Einblick in die Ballettästhetik des 19. Jahrhunderts und in eine Tradition, die heute vor allem noch beim Königlich Dänischen Ballett in Kopenhagen und der dortigen Pflege des Repertoires von August Bournonville fortlebt.

1 *Berliner Zeitung*, 6.11.2018.

Critic Michaela Schlagenwerth found the first part of the ballet *La Bayadère*, which premiered at the Staatsballett Berlin on 4 November 2018, to be a *“magnificent silent film panorama with sweeping gestures and much pomp”*.[1] Alexei Ratmansky had reconstructed the choreography of Marius Petipa’s ballet classic, which premiered in St. Petersburg in 1877 originally, using historical dance notations. In doing so, he had set aside many of the changes the ballet had undergone over the decades due to changing audience tastes, dance technique and ballet aesthetics. His version is based, among other historical sources, primarily on the notations of the original choreography brought to the West by Nicholas Sergeyev after the Russian Revolution; these notations are now preserved in the library of Harvard University.
This resulted in a version in which the first two scenes (Act 1 and Act 2 / 1st scene) are dominated by mimed narration of the action - the fireworks of the dance only begin afterwards.
This version of *La Bayadère*, which goes back to the historical original, thus gives many viewers an unusual insight into the ballet aesthetics of the 19th century and into a tradition that today especially lives on at the Royal Danish Ballet in Copenhagen and the cultivation of August Bournonville’s repertoire there.

Nowadays, new productions of ballet classics usually do without long miming sequences, which are often considered antiquated and boring.[2] In the second act of Patrice Bart’s production of *Swan Lake*, for example and to stay with Staatsballett Berlin, Odette’s gestures in telling Prince Siegfried about her fate are very stylized and hardly comprehensible without prior knowledge of the plot. In *Giselle*, also a production by Patrice Bart, Berthe’s words of warning to her daughter Giselle about dancing and the fate of the Wilis consist of only a few gestures, although clearer than the ones in *Swan Lake*, and their content is made even clearer by the “dangerous” sounding music and the reaction of the bystanders on stage. The

1 *Berliner Zeitung*, 6. Nov. 2018.
2 The performances of Bournonville’s ballets at the Royal Danish Ballet in Copenhagen show how lively and varied miming in ballet can be when it is part of one’s own tradition and is cultivated accordingly. Examples are the current productions of *Napoli eller Fiskeren og hans brud (Napoli or the Fisherman and his Bride)* and *Et Folksagn (A Folk Tale)* by Nikolaj Hübbe and Sorella Englund. *Napoli* is available on DVD (Opus Arte: 1195 D), *Et Folksagn* on YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=7SYLGxkihIM; last access: 14. March 2021).

situation is different, however, in Frederick Ashton's new version of the ballet *La fille mal gardée*[3], which premiered in 1960: Ashton integrates a longer miming sequence, which was handed down by Tamara Karsavina[4] from the Russian tradition of the 19th century: Lise was locked up by her mother Simone so that she would not meet her lover Colas. But Colas has hidden himself in the haystacks that the reapers have delivered to the house. Unsuspectingly, Lise dreams of her wedding to Colas, of her pregnancy and their children together. When Colas unexpectedly jumps out of the sheaves, Lise is deeply frightened and ashamed that he might have been watching her reverie.

The possibility of expressing action through dance developed only slowly in the 19th century. The dancer and choreographer Jules Perrot is generally credited with having used dance to advance the plot for the first time in 1842 in his ballet *Alma, ou La Fille de feux*[5]: Alma, a statue brought to life, and her demonic companion seduce a group of girls into dancing against their will in a dance (*Pas de Fascination*).[6]
The plot was usually presented by miming and the dances were then inserted

3 *La fille mal gardée* was first given with the original title *Il n'est qu'un pas du mal au bien* on 1 July 1798 at the Grand Théâtre Bordeaux. The choreographer was Jean Dauberval, the music was probably composed by Franz Ignaz Beck from French folk songs and well-known opera melodies.
For the first performance of the ballet at the Paris Opéra on 17. Nov. 1828, Jean Aumer created the choreography and Ferdinand Hérold composed the music.
Frederick Ashton's new version of *La fille mal gardée* was premiered at the Royal Opera House Covent Garden in London on 28. Jan. 1960; the music was written by John Lanchberry after Ferdinand Hérold.

4 Tamara Karsavina (1885-1978) was one of the leading ballerinas of the Imperial Ballet in St. Petersburg and Sergei Diaghilev's Ballets russes at the beginning of the 20th century. She moved first to Paris in 1918, later to Great Britain, where she supervised, among other things, rehearsals of ballets in which she had danced.

5 *Alma, ou La Fille de feux*; ballet in 4 acts; choreography: Jules Perrot, André-Jean-Jacques Deshayes, Fanny Cerrito; music: Michael Costa; first performance: 23. June 1842, Her Majesty's Theatre, London.

6 Cf. Susan Au: *Alma*, in: International Encyclopedia of Dance, Vol. 1. [1998] 2004, p. 47 as well as Ivor Guest: Perrot, Jules, in: International Encyclopedia of Dance, Vol. 5 [1998] 2004, p. 136.

Heutzutage kommen Einstudierungen von Ballettklassikern meist ohne lange pantomimische Passagen aus, die vielfach als antiquiert und langweilig angesehen werden.[2] So sind etwa, um beim Staatsballett Berlin zu bleiben, im zweiten Akt von Patrice Barts Einstudierung von *Schwanensee* Odettes Gesten, mit denen sie Prinz Siegfried von ihrem Schicksal berichtet, sehr stilisiert und ohne Vorwissen der



La Bayadère
Ballett von/by Marius Petipa; rekonstruiert und ergänzt von / reconstructed and completed by Alexei Ratmansky - Staatsballett Berlin (2018)
Tommaso Renda (Dugmanta), Vahe Martirosyan (Grand Brahmin)
Foto/Photo © Yan Revazov

Handlung kaum verständlich. Auch in *Giselle*, ebenfalls eine Einstudierung von Patrice Bart, bestehen Berthes mahnende Worte, mit denen sie ihre Tochter Giselle vor dem Tanzen und dem Schicksal der Wilis warnt, aus wenigen, im Vergleich zu *Schwanensee* allerdings deutlicheren Gesten, deren Inhalt durch die „gefährlich" klingende Musik und die Reaktion der Umstehenden auf der Bühne noch verdeutlicht wird. Anders allerdings verhält sich die Sache in Frederick Ashtons 1960 uraufgeführter Neufassung des Balletts *La fille mal gardée*[3]: Ashton integriert an zentraler Stelle eine längere

2 Dabei zeigen gerade die Aufführungen von Bournonvilles Balletten beim Königlich Dänischen Ballet in Kopenhagen, wie lebendig und abwechslungsreich Ballettpantomime sein kann, wenn sie zum Selbstverständnis der eigenen Tradition gehört und entsprechend gepflegt wird. Als Beispiele seien die aktuellen Einstudierungen von *Napoli eller Fiskeren og hans brud (Napoli oder der Fischer und seine Braut)* und *Et Folksagn (Eine Volkssage)* durch Nikolaj Hübbe und Sorella Englund genannt. *Napoli* ist auf DVD erhältlich (Opus Arte: 1195 D), *Eine Volkssage* auf YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=7SYLGxkihIM zu sehen; letzter Zugriff: 14.3.2021).

3 *La fille mal gardée* wurde unter dem ursprünglicher Titel *Il n'est qu'un pas du mal au bien* am 1.7.1798 im Grand Théâtre Bordeaux uraufgeführt. Choreograph war Jean Dauberval, die Musik stellte vermutlich Franz Ignaz Beck nach

pantomimische Passage, die durch Tamara Karsavina[4] aus der russischen Tradition des 19. Jahrhunderts überliefert worden war: Lise wurde von ihrer Mutter Simone eingesperrt, damit sie sich nicht mit ihrem Liebhaber Colas trifft. Dieser aber hat sich in den Heugarben versteckt, die die Schnitter ins Haus geliefert haben. Ahnungslos träumt Lise von der Hochzeit mit Colas, von ihrer Schwangerschaft und den gemeinsamen Kindern. Als Colas überraschend aus den Garben herausspringt, ist Lise zutiefst erschrocken und beschämt, dass er ihre Träumereien beobachtet haben könnte.

Die Möglichkeit, Handlung tänzerisch auszudrücken, entwickelte sich im 19. Jahrhundert erst langsam. Gemeinhin wird dem Tänzer und Choreographen Jules Perrot zugeschrieben, 1842 in seinem Ballett *Alma, ou La Fille de feux*[5] erstmals Handlung mit tänzerischen Mitteln vorangetrieben zu haben: Alma, eine zum Leben erweckte Statue, und ihr dämonischer Begleiter verführen in einem Tanz (*Pas de Fascination*) eine Gruppe Mädchen dazu, gegen ihren Willen zu tanzen.[6]
Die Darstellung der Handlung erfolgte üblicherweise pantomimisch und die Tänze wurden dann an geeigneten Stellen eingefügt. Im Ballettensemble gab es z.T. eigene „Pantomimisten“, die oft, aber nicht immer ehemalige Tänzerinnen und Tänzern waren.[7] Und auf den Theaterzetteln wurde bei Handlungsballetten manchmal zwischen „Personen“ (dem Ballettpersonal mit Rollen) und „tanzende Personen“ unterschieden.[8]
Das Ballett der Pariser Opéra verzeichnete zudem seit Anfang der 1830er Jahre eine eigene Gruppe von „Marcheuses“, „marschierenden“ Darstellerinnen, die, in der strengen Hierarchie noch unter dem Corps de ballet stehend, für die Aufmärsche und Prozessionen in den Balletten zuständig waren.[9]

französischen Volksliedern und bekannten Opernmelodien zusammen. Für die Erstaufführung des Balletts an der Pariser Opéra am 17.11.1828 schuf Jean Aumer die Choreographie und Ferdinand Hérold die Musik. Frederick Ashtons Neufassung von *La fille mal gardée* wurde am 28.1.1960 am Royal Opera House Covent Garden in London uraufgeführt; die Musik stammte von John Lanchberry nach Ferdinand Hérold.

4 Tamara Karsavina (1885–1978) war Anfang des 20. Jahrhunderts eine der führenden Ballerinen des Kaiserlichen Balletts in St. Petersburg und der Ballets russes von Sergej Diaghilew. Sie zog 1918 erst nach Paris, später nach Großbritannien, wo sie u. a. Einstudierungen von Balletten, in denen sie getanzt hatte, betreute.

5 *Alma, ou La Fille de feux*; Ballett in 4 Akten; Choreographie: Jules Perrot, André-Jean-Jacques Deshayes, Fanny Cerrito; Musik: Michael Costa; Uraufführung: 23.6.1842, Her Majesty’s Theatre, London.

6 Vgl. Susan Au: *Alma*, in: International Encyclopedia of Dance, Bd. 1. [1998] 2004, S. 47 sowie Ivor Guest: Perrot, Jules, in: International Encyclopedia of Dance, Bd. 5 [1998] 2004, S. 136.

7 So war Anna Elßler (genannt Netty oder Nina), die älteste Schwester von Fanny Elßler, schon in jungen Jahren nicht als Tänzerin, sondern als Pantomimistin am Wiener Opernhaus, dem Kärntnertortheater engagiert; vgl. Ivor Guest: Fanny Elssler. (Adam and Charles Black) London 1970, S. 18.

8 Vgl. als Beispiel den Wiener Besetzungszettel zu Jean Aumers Ballett *Aline, Königinn von Golconda*, Theater nächst dem Kärnthnerthore, 25.5.1821; Zugriff über Österreichische Nationalbibliothek / ANNO: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18210525&seite=1&zoom=33 [letzter Zugriff: 14.3.2021].

9 Vgl. dazu Dorion Weickmann: Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870). (Campus Verlag) Frankfurt am Main 2002 (= Reihe „Geschichte und Geschlechter“, hg. v. Ute Daniel, Karin Hausen und Heide Wunder, Bd. 39), S. 227.
Große Aufmärsche waren sehr beliebt: Unter Marius Petipas Skizzen zu *La Bayadère* findet sich z. B. eine Planung für die Prozession zu Beginn des dritten Bilds (Verlobung Solor und Gamsatti), die 216, z. T. mehrfach auftretende Beteiligte und einen Tiger auflistet; vgl. Eberhard Rebling: Marius Petipa.

at appropriate points. Ballet companies sometimes had their own “pantomimists” who were often, but not always, former dancers.[7] And on the playbills for story ballets a distinction was sometimes made between “persons” (the ballet staff with roles) and “dancing persons”. [8]
From the early 1830s, the Paris Opéra ballet also had its own group of “marcheuses”, female “marching” performers who, still below the corps de ballet in the strict hierarchy, were responsible for the marches and processions in the ballets. [9]
Even though telling the story through miming was a normal practice for the audience and ballet staff in the 19th century, there was a need for various comprehension aids for the audience in addition to the printed synopses that some theatres sold with the performances.
On the one hand, many ballets were based on well-known originals such as operas, novels or dramas.[10] In many cases, the audience therefore had a basic knowledge of the plot. On the other hand, the titles of the ballets were often divided into two parts and already gave the first clues to what was happening: The title *Giselle or the Wilis*[11] revealed that

7 For example, Anna Elssler (called Netty or Nina), Fanny Elssler’s eldest sister, was engaged at an early age not as a dancer but as a pantomimist at the Vienna Opera House, the Kärntnertortheater; cf. Ivor Guest: Fanny Elssler. (Adam and Charles Black) London 1970, p. 18.

8 Cf. as an example the Viennese cast slip for Jean Aumer’s ballet *Aline, Königinn von Golconda*, Theater nächst dem Kärnthnerthore, 25. May 1821; accessed via Österreichische Nationalbibliothek / ANNO: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18210525&seite=1&zoom=33 [last accessed: 14. March 2021].

9 Cf. Dorion Weickmann: Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870). (Campus Verlag) Frankfurt am Main 2002 (= Reihe „Geschichte und Geschlechter“, ed. by Ute Daniel, Karin Hausen and Heide Wunder, vol. 39), p. 227.
Large processions were very popular: Among Marius Petipa’s sketches for *La Bayadère*, for example, there is a plan for the procession at the beginning of the third scene (engagement of Solor and Gamsatti), which lists 216 participants, some of whom appear several times, and a tiger; see Eberhard Rebling: Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen. (Heinrichshofen’s Verlag) Wilhelmshaven 1980, p. 157.

10 Marian Smith lists over 20 ballets given at the Parier Opéra between 1778 and 1845, based on operatic material (mostly from the Opéra comique); see Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*. (Princeton University Press) Princeton, Oxford 2000, pp. 73-76.
Novels such as *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* by Miguel de Cervantes Saavedra, stories such as *Undine* by Friedrich de La Motte Fouqué, dramas such as *Faust* by Johann Wolfgang von Goethe, poems such as *The Corsair* by George Gordon Lord Byron or *Lalla Rookh* by Thomas Moore also inspired choreographers to create ballets.

11 *Giselle ou Les Wilis*; ballet in 2 acts;

Giving the Audience a Clue

Of all kinds of inscriptions and speaking melodies

by Frank Rüdiger Berger

Jean Coralli's and Jules Perrot's ballet was about a girl named Giselle (Gisela) and the ghostly Wilis; the title of August Bournonville's ballet *Napoli or The Fisher and his Bride*[12] gave away the location and the main characters. And *Nina, or The Girl driven mad by Love*[13] made the audience curious about a dramatic love story.

Auch wenn also die pantomimische Vermittlung der Handlung für Publikum und Ballettpersonal im 19. Jahrhundert eingeübte Normalität war, bedurfte es neben der gedruckten Inhaltsangaben, die manche Theater zu den Vorstellungen verkauften, verschiedener Verständnishilfen für das Publikum. Zum einem basierten viele Ballette auf bekannten Vorlagen wie Opern, Romanen oder Dramen.[10] Hier war beim Publikum



Napoli eller Fiskeren og hans brud
Ballett von/by August Bournonville; einstudiert/staged von/by Nikolaj Hübbe & Sorella Englund
Det Kongelige Teater, København (2018-2019)
Vlnr/left to right: Holly Jean Dorger (Teresina), Jonathan Chmelensky (Gennaro), Benjamin Buza (Peppo), Nicolai Hansen (Giacomo)
Foto/Photo © Henrik Stenberg

Joseph Mazilier's ballet *Marco Spada, or the Bandit's Daughter*[14], to music by Daniel François Esprit Auber, was not only based on

eine Grundkenntnis der Handlung in vielen Fällen gegeben. Zum anderen gaben bereits die vielfach zweigeteilten Werktitel erste Hinweise auf das Geschehen: Aus dem Titel *Giselle oder die Wilis*[11] konnte man ablesen, dass es in Jean Corallis und Jules Perrots Ballett um ein Mädchen namens Giselle (Gisela) und die geisterhaften Wilis geht; der Titel zu August Bournonvilles Ballett *Napoli oder der Fischer und seine Braut*[12] verriet Handlungsort und Hauptpersonen. Und *Nina,*

---

choreography: Jean Coralli (and Jules Perrot); music: Adolphe Adam; first performance: 28. June 1841, Opéra, Paris.

12 *Napoli eller Fiskeren og hans brud*; ballet in 3 acts; choreography: August Bournonville; music: Edvard Mads Ebbe Helsted, Holger Simon Paulli, Niels Wilhelm Gade, Hans Christian Lumbye; first performance: 29. March 1842, Royal Theatre, Copenhagen.

13 *Nina ou La Folle par amour*; ballet in 2 acts; choreography: Louis Milon; music: Louis-Luc de Persuis; first performance: 23. Nov. 1813, Opéra, Paris. It was based on the opera comique of the same name by Nicolas Dalayrac (music) and Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières (libretto) from 1786; cf. Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, p. 74; the date 23. Nov. 1823 given there is probably a typing error.

14 *Marco Spada ou La Fille du bandit*; Ballet in 3 acts; choreography: Joseph Mazilier; music: Daniel François Esprit Auber; first performance: 1. April 1857, Opéra, Paris.

Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen. (Heinrichshofen's Verlag) Wilhelmshaven 1980, S. 157.

10 Marian Smith listet über 20 zwischen 1778 und 1845 an der Parier Opéra herausgekommene Ballette auf, die auf (meist aus der Opéra comique) bekannten Opernstoffen basieren; vgl. Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*. (Princeton University Press) Princeton, Oxford 2000, S. 73-76. Auch Romane wie *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* von Miguel de Cervantes Saavedra, Erzählungen wie *Undine* von Friedrich de La Motte Fouqué, Dramen wie *Faust* von Johann Wolfgang von Goethe, Gedichte wie *The Corsair* von George Gordon Lord Byron oder *Lalla Rookh* von Thomas Moore inspirierten die Choreographen zu Balletten.

11 *Giselle ou Les Wilis*; Ballett in 2 Akten; Choreographie: Jean Coralli (und Jules Perrot); Musik: Adolphe Adam; Uraufführung: 28.6.1841, Opéra, Paris.

12 *Napoli eller Fiskeren og hans brud*; Ballett in 3 Akten; Choreographie: August Bournonville; Musik: Edvard Mads Ebbe Helsted, Holger Simon Paulli, Niels Wilhelm Gade, Hans Christian Lumbye; Uraufführung: 29.3.1842, Königliches Theater, Kopenhagen.

Dem Publikum auf die Sprünge helfen

Von allerlei Inschriften und sprechenden Melodien

von Frank Rüdiger Berger

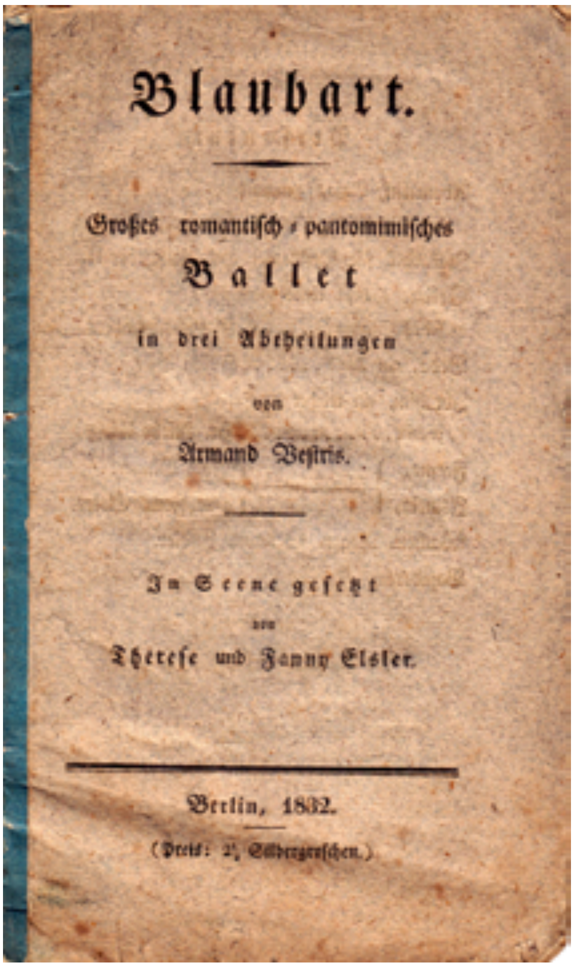
oder Die Wahnsinnige aus Liebe[13] machte das Publikum neugierig auf eine dramatische Love Story.
Joseph Maziliers Ballett *Marco Spada, oder die Tochter des Banditen*[14] zur Musik von Daniel François Esprit Auber hatte nicht nur die gleichnamige Opéra comique[15] desselben Komponisten zur Vorlage, der zweite Teil des Titels verortete zudem die Handlung im beliebten Räuber-Ambiente und war vermutlich eine Anlehnung an Jules Perrots erfolgreiches und europaweit gespieltes Ballett *Catarina, die Tochter des Banditen*[16].

Es gab allerdings noch weitere Hilfestellungen für das Publikum, um die pantomimisch dargebotene Handlung zu verstehen.

„allerlei Inschriften und transparente Andeutungen“

Ein szenisches Mittel waren Inschriften und Schilder auf der Bühne, die dem Publikum an entscheidenden Stellen der Handlung notwendige, durch Gesten kaum vermittelbare Informationen gaben: *„Man hat häufig in den Balleten die Gewohnheit, durch allerlei Inschriften und transparente Andeutungen die Handlung verständlich für den Zuschauer zu machen“*, konstatierte das Münchner Unterhaltungsblatt Flora 1827.[17]

Drei Beispiele aus dem Berliner Repertoire des 19. Jahrhunderts seien


Blaubart.

Großes romantisch-pantomimisches

Ballet

in drei Abtheilungen

von

Armand Vestris.

In Scene gesetzt

von

Therese und Fanny Elsler.

Berlin, 1832.

(Preis: 2½ Silbergroschen.)

Blaubart
Königliche Schauspiele, Berlin
Libretto
Slg./Collection Frank-Rüdiger Berger

13 *Nina ou La Folle par amour*; Ballett in 2 Akten; Choreographie: Louis Milon; Musik: Louis-Luc de Persuis; Uraufführung: 23.11.1813, Opéra, Paris. Vorlage war die gleichnamige Opéra comique von Nicolas Dalayrac (Musik) und Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières (Libretto) von 1786; vgl. Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, S. 74; die dortige Datumsangabe 23.11.1823 ist vermutlich ein Tippfehler.
14 *Marco Spada ou La Fille du bandit*; Ballett in 3 Akten; Choreographie: Joseph Mazilier; Musik: Daniel François Esprit Auber; Uraufführung: 1.4.1857, Opéra, Paris.
15 *Marco Spada, ou La Fille du Bandit*; Opéra-comique in 3 Akten; Musik: Daniel François Esprit Auber; Libretto: Eugène Scribe; Uraufführung: 21.12.1852, Opéra-Comique, Paris.
16 *Catarina ou La Fille du bandit*; Ballett in 3 Akten; Choreographie: Jules Perrot; Musik: Cesare Pugni; Uraufführung: 3.3.1846, Her Majesty's Theatre, London.
17 *Flora. Ein Unterhaltungsblatt*, 23.4.1827.

the Opéra comique[15] of the same name by the same composer, but the second part of the title also placed the action in the popular ambience of the bandits and was presumably a reference to Jules Perrot's successful ballet *Catarina, the Bandit's Daughter*[16], which was performed throughout Europe.

There was, however, further assistance for the audience to understand the mimed action.

"all kinds of inscriptions and transparent indications".

One scenic device was inscriptions and signs on the stage, which gave the audience necessary information at crucial points in the plot that could hardly be conveyed by gestures: *"In ballets, one is often in the habit of making the plot comprehensible to the audience by means of all kinds of inscriptions and transparent indications,"* stated the Munich journal *Flora* in 1827.[17]

Three examples from the Berlin repertoire of the 19th century shall be mentioned here:

In Armand Vestris' ballet *Bluebeard*[18], set in an oriental ambience, which Therese and Fanny Elßler staged in 1832 during their guest performances in Berlin, the printed ballet libretto states for the moment when the sisters Fatme and Ismele come to the forbidden door:

> *"Fatme and Ismele are seen descending the stairs. Both of them express their amazement at the unadorned splendour of this room. It is the paintings in particular that attract their attention, but especially two. On one of them, Bluebeard is depicted at the feet of his wife with the signature: 'Everything for love.' The other shows Bluebeard giving the golden key to his wife, with the inscription: 'Do not look at the forbidden.' Fatme, after looking at everything carefully, persuades Ismele to make use of the key and open the big door."*[19]

No sooner have the sisters opened the door than the images and inscriptions transform with a clap of thunder:

> *"The first picture now shows Bluebeard chopping off his wife's head, with the inscription: 'All for death.'*

15 *Marco Spada, ou La Fille du Bandit*; Opéra-comique in 3 acts; music: Daniel François Esprit Auber; libretto: Eugène Scribe; first performance: 21. Dec. 1852, Opéra-Comique, Paris.
16 *Catarina ou La Fille du bandit*; ballet in 3 acts; choreography: Jules Perrot; music: Cesare Pugni; first performance: 3. March 1846, Her Majesty's Theatre, London.
17 *Flora. Ein Unterhaltungsblatt*, 23. April 1827.
18 *Blaubart*; ballet in 3 acts; choreography: Therese and Fanny Elßler after Armand Vestris; music: various composers; Berlin premiere: 18. Dec. 1832, Königliches Opernhaus, Berlin.
19 *Blaubart*. Großes romantisch-pantomimisches Ballet in drei Abtheilungen von Armand Vestris. In Scene gesetzt von Therese und Fanny Elsler. Berlin 1832, pp. 12-13.

The second, however, is how Bluebeard thanks his genius while kneeling. On the ground lies his decapitated wife and the broken key with the inscription: 'Punishment for curiosity.'"[20]

In Michel-François Hoguet's[21] ballet *Aladdin, or The Magic Lamp,*[22] officers interrupt the Sultan's feast and announce the enemy's invasion of the country with the help of an inscription:

T i m o r k h a n is already invading your land, And with violence he forces your daughter's hand'.[23]

And in Paul Taglioni's ballet *Don Parasol*[24], the eponymous governor of an island, being rejected in his courtship by the beautiful Fiorellina, issues an order out of disappointment and revenge that henceforth love is forbidden and men and women must separate:

"The scene fills with armed men and two heralds with flags step forward. On one are the words:
'No more to love, that is the commandment;
The transgressor suffers death.'
on the other:
'Man and woman will flee each other on this island;
The men will move northwards, the women southwards'.
The execution of these orders of the governor causes a general commotion; but by some skilful manoeuvres the guards succeed in separating the two sexes."[25]

However, such explanatory words on stage were not everyone's cup of tea. In 1818, Leigh Hunt, editor of the *Examiner* in London, criticized on the occasion of the premiere of the ballet *La Fée Urgèle*[26] at the King's Theatre:
" The story itself would be unintelligible but for certain charitable talkative pieces of board, which come forward to explain matters. Very long and

20 Ibid, p. 13.
21 On Michel-François Hoguet, cf. Frank-Rüdiger Berger: Michel-François Hoguet. „Sie schwitz noch nicht! Wann man nich schwitz, kann man nich spiel!", in: *Die Vierte Wand. Organ der Initiative TheaterMuseum Berlin e. V.*, No. 9, May 2019, pp. 48-65.
22 *Aladin, oder Die Wunderlampe*; ballet in 3 acts; choreography: Michel-François Hoguet; music: Wenzel Gährich; first performance: 19. Jan. 1854, Königliches Opernhaus, Berlin.
23 Königliche Schauspiele (Ed.): *Aladin, oder Die Wunderlampe*. Großes Ballet in 3 Akten, von Hoguet. Musik von Gährich. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Berlin, 1854, p. 14; emphasis in original.
24 *Don Parasol*; ballet in 3 acts; choreography: Paul Taglioni, music: Peter Ludwig Hertel; first performance: 8. Jan. 1868, Königliches Opernhaus, Berlin.
25 Königliche Schauspiele (Ed.): *Don Parasol.* Phantastisches Ballet in 3 Akten und 5 Bildern von Paul Taglioni. Musik von P. Hertel. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Berlin 1868, pp. 11-12.
26 *La Fée Urgèle*; ballet by Favier; first performance: 11. April 1818, King's Theatre, London.

hier genannt:
In Armand Vestris' in einem orientalischen Ambiente spielenden Ballett *Blaubart*[18], das Therese und Fanny Elßler 1832 während ihres Gastspiels in Berlin einstudierten, heißt es im gedruckten Ballettlibretto für den Moment, als die Schwestern Fatme und Ismele zur verbotenen Tür kommen:

„Man sieht Fatme und Ismele die Treppe herabsteigen. Beide äußern ihr Erstaunen über die unvermuthete Pracht dieses Gemaches. Vorzüglich sind es die Gemälde, welche ihre Aufmerksamkeit erregen, besonders aber zwei. Auf dem einen nämlich ist Blaubart zu den Füßen seines Weibes abgebildet mit der Unterschrift:
‚Alles für die Liebe.'
Das Andere zeigt Blaubart, indem er seinem Weibe den goldenen Schlüssel giebt, mit der Inschrift:
‚Schaue nicht das Verbotene.'
Fatme, nachdem sie alles genau betrachtet hat, überredet Ismelen, von dem Schlüssel Gebrauch zu machen und die große Thür zu öffnen."[19]

Kaum haben die Schwestern die Türe geöffnet, verwandeln sich mit einem Donnerschlag die Bilder und Inschriften:

„Das erste Bild zeigt jetzt Blaubart, wie er seinem Weibe den Kopf abhaut, mit der Inschrift: ‚Alles für den Tod.' Das Zweite aber, wie Blaubart kieend seinem Genius dankt. Am Boden liegt sein enthauptetes Weib und der zerbrochene Schlüssel mit der Inschrift: ‚Strafe der Neugierde.'"[20]

In Michel-François Hoguets[21] Ballett *Aladin, oder Die*


Königliche Schauspiele.
Aladin,
oder
Die Wunderlampe.
Großes Ballet in 3 Akten,
von
Hoguet.
Musik von Gährich.
Dekorationen vom Königl. Dekorationsmaler C. Gropius.
Maschinerien vom Königl. Theater-Inspector Daubner.
Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur.
Berlin, 1854.
(Preis: 2½ Silbergroschen.)

Aladin, oder Die Wunderlampe
Königliche Schauspiele, Berlin
Libretto
Slg./Collection Frank-Rüdiger Berger

18 *Blaubart*; Ballett in 3 Akten; Choreographie: Therese und Fanny Elßler nach Armand Vestris; Musik: verschiedene Komponisten; Berliner Erstaufführung: 18.12.1832, Königliches Opernhaus, Berlin.
19 *Blaubart*. Großes romantisch-pantomimisches Ballet in drei Abtheilungen von Armand Vestris. In Scene gesetzt von Therese und Fanny Elsler. Berlin 1832, S. 12-13.
20 Ebd., S. 13.
21 Zu Michel-François Hoguet vgl. Frank-Rüdiger Berger: Michel-François Hoguet. „Sie schwitz noch nicht! Wann man nich schwitz, kann man nich spiel!", in: *Die Vierte Wand. Organ der Initiative TheaterMuseum Berlin e. V.*, Nr. 9, Mai 2019, S. 48-65.

Wunderlampe[22] unterbrechen Offiziere das Fest des Sultans und verkünden mit Hilfe einer Inschrift das Eindringen des Feindes ins Land:

‚Es dringet T i m o r k h a n schon in dein Land,
Und mit Gewalt erzwingt er deiner Tochter Hand‘[23]

Und in Paul Taglionis Ballett *Don Parasol*[24] erlässt der gleichnamige, von der schönen Fiorellina in seinem Liebeswerben abgelehnte Gouverneur einer Insel aus Enttäuschung und Rache den Befehl, dass fortan die Liebe verboten sei und Männer und Frauen sich zu trennen hätten:

> *„Die Szene füllt sich mit Bewaffneten und es treten zwei Herolde mit Fahnen vor. Auf der einen stehen die Worte:*
> *‚Nicht mehr zu lieben, so heißet das Gebot;*
> *Der Uebertreter erleidet den Tod.‘*
> *auf der anderen:*
> *‚Es wird sich Mann und Weib auf dieser Insel fliehen;*
> *Die Männer werden nord-, die Weiber südwärts ziehen.‘*
> *Die Ausführung dieser Befehle des Statthalters ruft eine allgemeine Aufregung hervor; aber durch einige geschickte Manöver gelingt es der Wache, die beiden Geschlechter zu trennen.“*[25]

Solche erklärenden Worte auf der Bühne waren allerdings nicht jedermanns Sache. 1818 kritisierte Leigh Hunt, Redakteur des *Examiner* in London, anlässlich der Premiere des Balletts *La Fée Urgèle*[26] am King's Theatre:

> *„Die Geschichte selbst wäre ohne gewisse hilfreiche geschwätzige Plakate, die zur Erklärung nach vorne kommen, unverständlich. Sie geben wahrlich sehr lange und sehr nötige Erläuterungen; aber wenn ein Ballett dies notwendig hat, sind die Zuschauer natürlich geneigt, auf es einen denkwürdigen Satz eines Kirchenvaters im übertragenen Sinne anzuwenden, der ein unverständliches Buch ins Feuer warf – „Wenn Du nicht verstanden wirst, solltest Du nicht gelesen werden.“ – Niemals zuvor sahen wir so viel aus der Wissenschaft der Holzsprache.“*[27]

Und spöttisch formulierte 1855 der Kritiker Eduard Hanslick in seiner Rezension der Wiener Premiere von Paul Taglionis

22 *Aladin, oder Die Wunderlampe*; Ballett in 3 Akten; Choreographie: Michel-François Hoguet; Musik: Wenzel Gährich; Uraufführung: 19.1.1854, Königliches Opernhaus, Berlin.

23 Königliche Schauspiele (Hg.): *Aladin, oder Die Wunderlampe*. Großes Ballet in 3 Akten, von Hoguet. Musik von Gährich. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Berlin, 1854, S. 14; Hervorhebung im Original.

24 *Don Parasol*; Ballett in 3 Akten; Choreographie: Paul Taglioni, Musik: Peter Ludwig Hertel; Uraufführung: 8.1.1868, Königliches Opernhaus, Berlin.

25 Königliche Schauspiele (Hg.): *Don Parasol*. Phantastisches Ballet in 3 Akten und 5 Bildern von Paul Taglioni. Musik von P. Hertel. Nach Anordnung der Königlichen General-Intendantur. Berlin 1868, S. 11-12.

26 *La Fée Urgèle*; Ballett von Favier; Uraufführung: 11.4.1818, King's Theatre, London.

27 *„The story itself would be unintelligible but for certain charitable talkative pieces of board, which come forward to explain matters. Very long and very necessary explanations they give certainly; but when a ballet comes to this pitch of necessity, the spectators are naturally inclined, in another sense of the words, to turn upon it the memorable sentence of a father of the church, who threw an unintelligible book into the fire – "If you won't be understood, you ought not to be read." – We never saw before so much of the science of Ligniloquy."*
Zitiert nach: Theodore Fenner: Ballet in Early Nineteenth-Century London as Seen by Leigh Hunt and Henry Robertson, in: *Dance Chronicle*, 1. Bd., Nr. 2 (1977-78), S. 75-95, hier S. 84.

very necessary explanations they give certainly; but when a ballet comes to this pitch of necessity, the spectators are naturally inclined, in another sense of the words, to turn upon it the memorable sentence of a father of the church, who threw an unintelligible book into the fire – "If you won't be understood, you ought not to be read." – We never saw before so much of the science of Ligniloquy."[27]

And in 1855, the critic Eduard Hanslick sneered in his review of the Viennese premiere of Paul Taglioni's ballet *Ballanda*[28] :

> *"Since robbers and thieves are always most willingly hidden in ballet life, our hero soon finds himself smuggled into Ballanda's chamber and disappears to the dissatisfaction of every criminalist and friend of public safety. It was high time for him to go, for a pole is already being carried around by ducal soldiers, on which "1 0 , 0 0 0 f r a n c s f o r t h e r o b b e r ' s h e a d !" is written in large letters. We already have to thank this excellent pole for the appropriate instruction in many ballets, and hope that this principle, which promotes understanding, will be further developed in the ballet, following the example of those old masters who let strips of paper with words hang out of the mouths of the persons in their pictures."*[29]

Of borrowed and "speaking" melodies

Another important aid to understanding was provided by the music.
In the case of ballets based on well-known operas, the ballet composers often made use of the original opera music and incorporated parts of it into their new score so that the opera-savvy audience could recognize the connections between the contents. Familiar melodies from operas were also borrowed for corresponding events in ballets, even if the plot was not the same. For example, in the new Paris version of *La fille mal gardée* in 1828, the composer Ferdinand Hérold underscored the thunderstorm scene in Act 1 / Scene 2 with the thunderstorm music from Gioachino Rossini's opera *La Cenerentola*. [30]
Another example of this approach is Joseph Mazilier's aforementioned ballet *Marco Spada, or the Bandit's Daughter* with music by Daniel François Esprit Auber, which the French choreographer Pierre Lacotte staged

27 Quoted from: Theodore Fenner: Ballet in Early Nineteenth-Century London as Seen by Leigh Hunt and Henry Robertson, in: *Dance Chronicle*, Vol. 1, No. 2 (1977-78), pp. 75-95, here p. 84.

28 *Ballanda, oder: Der Raub der Proserpina*; ballet in 4 acts; choreography: Paul Taglioni, music: Peter Ludwig Hertel; first performance: 24. March 1855, Königliches Opernhaus, Berlin. Viennese premiere: 28. Nov. 1855, K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore.

29 Ed. (i.e. Eduard Hanslick): Hofoperntheater. ("Ballanda" von Paul Taglioni.), in: *Die Presse*, 30. Nov. 1855; emphasis in original.

30 See the list of borrowed music in ballet scores in Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, pp. 104-107, here p. 106.

in Rome in 1981 and in Moscow in 2013.[31] Here, musical motifs from another opera by Auber, *Fra Diavolo*[32], which is also set in the popular robber milieu, are heard at crucial points, for example in the first scene when the people complain to the governor about the robbers from the nearby mountains, and shortly afterwards when Marco Spada appears. [33] In addition, the police notice promising a reward for Marco Spada is also used in this scene to aid comprehension.

Even more precisely, the composers worked in their ballet scores with *airs parlants*, "speaking melodies", which, when heard, would help the audience to remember the words that belonged to them in the original context and thus to understand a situation more easily. As with the musical passages taken from operas, this presupposes that the audience knows the corresponding originals. [34]
Even though for today's audiences many of these musical references in ballet scores from the first half of the 19th century are difficult to decipher, since the works cited are hardly known any more, examples can be found in which this approach still works; two shall be mentioned here:
In the first act of August Bournonville's ballet *Napoli*, at the moment when the jealous street vendor Peppo spreads the rumour that the fisherman Gennaro has allied with the devil, the orchestra plays Basilio's aria *La calunnia (The Slander)* from Gioachino Rossini's opera *Il barbiere di Siviglia*. [35]
And in 1972, Pierre Lacotte choreographed Filippo Taglioni's ballet *La Sylphide*[36], the choreography of which has not survived,

31 8. Nov. 2013, Bolshoi Theatre, Moscow. For a detailed description of Mazilier's ballet, see Cyril W. Beaumont: Complete Book of Ballets. A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries. (Putnam) London revised edition 1949, pp. 274-282. The summary of Lacotte's Moscow production can be found on the website of the Bolshoi Theatre https://bolshoi.ru/en/performances/691/libretto/ [last accessed: 14. March 2021].
32 *Fra Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracine*; Opéra-comique in 3 acts; Music: Daniel François Esprit Auber; Libretto: Eugène Scribe; first performance: 28. Jan. 1830, Opéra-Comique, Paris.
33 Cf. the DVD of Pierre Lacotte's Moscow production (Bel Air Classics BAC 113), at minutes 4'20 and 20'35 respectively.
34 Cf. Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, pp. 103, 108-109.
35 Cf. e.g. the DVD of the current production of the Royal Danish Ballet of *Napoli* (cf. note 2) from minute 14'15.
There is also a written sign here: In this version, set in 1950s Naples by Nikolaj Hübbe and Sorella Englund, Gennaro is not slandered by Peppo for having allied with the devil, but for belonging to the Mafia; Peppo accordingly holds up a newspaper with the headline "Mafia"; cf. ibid. at minute 15'25.
36 *La Sylphide*; ballet in two acts; choreography: Filippo Taglioni; music: Jean Madeleine Schneitzhoeffer; first performance: 12. March 1832, Opéra, Paris.
In the international ballet repertoire today, the version by August Bournonville from 1836 to the music of Hermann Severin Løvenskjold is usually performed.

Ballett *Ballanda*[28]:

„Da im Balletleben Räuber und Diebe stets auf das bereitwilligste versteckt werden, so sieht sich auch unser Held alsbald in Ballandas Kammer escamotirt[29] und verschwindet zur Unzufriedenheit jedes Criminalisten und Freundes der öffentlichen Sicherheit. Für ihn war es hohe Zeit, denn bereits wird von herzoglichen Soldaten eine Stange herumgetragen, worauf mit großen Buchstaben „10,000 Francs für den Kopf des Räubers!" zu lesen ist. Wir haben dieser ausgezeichneten Stange bereits in vielen Ballets die geeignete Belehrung zu danken, und hoffen, dies verständnißfördernde Princip werde im Ballet nach dem Vorbild jener alten Maler noch weiter ausgebildet werden, welche den Personen auf ihren Bildern Papierstreifen mit Worten aus dem Munde heraushängen ließen."[30]

Von geborgten und „sprechenden" Melodien

Eine weitere wichtige Verständnishilfe erfolgte durch die Musik.
Bei den auf bekannten Opernstoffen basierenden Balletten bedienten sich die Ballettkomponisten oft aus der originalen Opernmusik und verarbeiteten Teile daraus in ihrer neuen Partitur, sodass das opernkundige Publikum die inhaltlichen Zusammenhänge erkennen konnte. Auch wurden bekannte Melodien aus Opern für entsprechende Ereignisse in den Balletten entlehnt, selbst wenn es sich nicht um denselben Stoff handelte. So untermalte z. B. der Komponist Ferdinand Hérold in der Pariser Neufassung von *La fille mal gardée* 1828 die Gewitterszene im 1. Akt / 2. Bild mit der Gewittermusik aus Gioachino Rossinis Oper *La Cenerentola*.[31]
Ein weiteres Beispiel für dieses Vorgehen ist Joseph Maziliers bereits erwähntes Ballett *Marco Spada, oder die Tochter des Banditen* mit Musik von Daniel François Esprit Auber, das der französische Choreograph Pierre Lacotte 1981 in Rom und 2013 in Moskau auf die Bühne gebracht hat.[32] Hier erklingen an entscheidenden Stellen musikalische Motive aus einer anderen Oper Aubers, aus dem ebenfalls im beliebten Räuber-Milieu spielenden *Fra Diavolo*[33], so u. a. im ersten Bild, wenn sich die Bevölkerung beim Gouverneur über die Räuber aus den nahegelegenen Bergen beschwert, und kurz danach beim Auftritt Marco Spadas.[34] Zudem wird in diesem Bild mit dem polizeilichen Aushang, der eine Belohnung auf Marco Spada verspricht, auch eine szenische Verständnishilfe eingesetzt.

28 *Ballanda, oder: Der Raub der Proserpina*; Ballett in 4 Akten; Choreographie: Paul Taglioni, Musik: Peter Ludwig Hertel; Uraufführung: 24.3.1855, Königliches Opernhaus, Berlin. Wiener Erstaufführung: 28.11.1855, K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore.
29 Escamotieren: durch einen Trick verschwinden lassen.
30 Ed. (d. i. Eduard Hanslick): Hofoperntheater. („Ballanda" von Paul Taglioni.), in: *Die Presse*, 30.11.1855; Hervorhebung im Original.
31 Vgl. die Auflistung entlehnter Musik in Ballettpartituren in Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, S. 104-107, hier S. 106.
32 8.11.2013, Bolshoi-Theater, Moskau.
Eine ausführliche Inhaltsangabe des Balletts von Mazilier fndet sich bei Cyril W. Beaumont: Complete Book of Ballets. A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries. (Putnam) London revised edition 1949, S. 274-282. Die Inhaltsangabe zu Lacottes Moskauer Einstudierung findet sich auf der Website des Bolschoi-Theaters https://bolshoi.ru/en/performances/691/libretto/ [letzter Zugriff: 14.3.2021].
33 *Fra Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracine*; Opéra-comique in 3 Akten; Musik: Daniel François Esprit Auber; Libretto: Eugène Scribe; Uraufführung: 28.1.1830, Opéra-Comique, Paris.
34 Vgl. die DVD von Pierre Lacottes Moskauer Einstudierung (Bel Air Classics BAC 113), Spielminute 4'20 bzw. 20'35.

Dem Publikum auf die Sprünge helfen

Von allerlei Inschriften und sprechenden Melodien

von Frank Rüdiger Berger

Punktgenauer noch arbeiteten die Komponisten in ihren Ballettpartituren mit *airs parlants*, „sprechenden Melodien“, bei deren Erklingen das Publikum die im originalen Kontext dazugehörigen Worte erinnern und dadurch einen inhaltlichen Moment leichter verstehen sollte. Wie bei den aus Opern übernommenen musikalischen Stellen setzt dies voraus, dass das Publikum die entsprechenden Vorlagen kennt.[35]
Auch wenn für heutiges Publikum viele solcher musikalischen Hinweise in Ballettpartituren aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur noch schwer entschlüsselbar sind, da die zitierten Werke kaum mehr bekannt sind, finden sich Beispiele, bei denen dieses Vorgehen nach wie vor funktioniert; zwei seien hier genannt:
So erklingt im ersten Akt von August Bournonvilles Ballett *Napoli* in dem Moment, als der eifersüchtige Straßenhändler Peppo das Gerücht streut, der Fischer Gennaro sei mit dem Teufel verbunden, im Orchester die Arie des Basilio *La calunnia* (*Die Verleumdung*) aus Gioachino Rossinis Oper *Il barbiere di Siviglia*.[36]

Und 1972 hat Pierre Lacotte Filippo Taglionis Ballett *La Sylphide*[37], dessen Choreographie nicht überliefert ist, zur originalen Musik von Jean Madeleine Schneitzhoeffer im romantischen Stil neu choreographiert.[38] Ende des zweiten Akts erklingt im Orchester in dem Moment, als die Sylphide vor James‘ Augen durch den vergifteten Schal der Hexe stirbt, die Klage des Orpheus „J’ai perdu mon Euridice“ („Ach, ich habe sie verloren“) aus Christoph Willibald Glucks Oper *Orphée et Euridice*.[39]

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts kam die Verwendung von bekannten Melodien außer Mode und die Ballettkomponisten strebten zunehmend nach Originalität.[40] Dabei arbeiteten sie vermehrt mit eigenen musikalischen Motiven und natürlich schlug sich auch die u. a. durch Richard Wagners Musikdramen populär gewordene Technik der Leitmotive in den Ballettpartituren nieder:

> *„Aber Hertel erhebt den Dirigentenstab und das Vorspiel ertönt, eine besonders charakteristische und weich einschmeichelnde Weise darunter, die wir, eingeschult darauf, wie wir Heutigen es seit Lohengrin sind,*

35 Vgl. dazu Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, S. 103, 108-109.
36 Vgl. z. B. die DVD der aktuellen Produktion des Königlich Dänischen Balletts von *Napoli* (vgl. Anm. 2) ab Spielminute 14’15.
Hier kommt auch erläuternde Schrift zum Einsatz: In dieser von Nikolaj Hübbe und Sorella Englund ins Neapel der 1950er Jahre verlegten Version wird Gennaro von Peppo nicht verleumdet, mit dem Teufel verbunden zu sein, sondern der Mafia anzugehören; Peppo hält entsprechend eine Zeitung mit der Schlagzeile „Mafia“ hoch; vgl. ebd. bei Spielminute 15’25.
37 *La Sylphide*; Ballett in zwei Akten; Choreographie: Filippo Taglioni; Musik: Jean Madeleine Schneitzhoeffer; Uraufführung: 12.3.1832, Opéra, Paris.
Im internationalen Ballettrepertoire wird heutzutage üblicherweise die Version von August Bournonville von 1836 zur Musik von Hermann Severin Løvenskjold aufgeführt.
38 Pierre Lacottes Fassung von *La Sylphide* ist auf DVD veröffentlicht (TDK: DVW-BLSYL).
39 Diese Worte sind an der entsprechenden Stelle der handschriftlichen Partitur (S. 520-521) über den Notentext eingetragen; Zugriff über Bibliothèque nationale de France / Gallica:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503468z/f530.item und https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503468z/f531.item [letzter Zugriff: 14.3.2021]. Dass die Worte der zitierten musikalischen Stelle in die Ballettpartitur eingetragen wurden, ist laut Marian Smith eher ungewöhnlich; vgl. Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, S. 110, Example 4.5.
Die entsprechende Stelle findet sich auf der DVD von Pierre Lacottes *La Sylphide* (vgl. Anm. 38) bei Spielminute 1h 40’20.
40 Vgl. Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, S. 112-113.

to the original music of Jean Madeleine Schneitzhoeffer in a romantic style. [37] At the end of the second act, when the Sylph dies before James’ eyes from the witch’s poisoned scarf, Orpheus’ lament “J’ai perdu mon Euridice” (“Ah, I have lost her”) from Christoph Willibald Gluck’s opera *Orphée et Euridice* is heard in the orchestra. [38]

In the mid 19th century, the use of well-known melodies went out of fashion and ballet composers increasingly strove for originality.[39] In doing so, they increasingly worked with their own musical motifs and, of course, the technique of leitmotifs, which had become popular through Richard Wagner’s music dramas, was also used:

> *“But Hertel raises the conductor’s baton and the prelude can be heard, a particularly characteristic and softly mellifluous tune underneath, which we, schooled in it as we are today since Lohengrin, easily recognize as a ‘leitmotif’, which in all probability will accompany the heroine of the drama during her entire four-act life on this stage, and announce her appearance each time,”* [40]

Ludwig Pietsch reported in 1876 on Peter Ludwig Hertel’s music for Paul Taglioni’s ballet *Madeleine*[41].
However, musical support for mimed sequences was still occasionally missed later: for example, a reviewer complained about Hertel’s music in Franz Fenzl’s Munich production of Paul Taglioni’s *Sardanapal*[42]:

> *“The music for our ballet is far from wanting to help the pantomime in characterizing the action in a comprehensible way, on the contrary, it is ‘ballet music’ of the most ordinary kind; - quite apart from numerous*

37 Pierre Lacotte’s version of *La Sylphide* has been released on DVD (TDK: DVW-BLSYL).
38 These words are written above the music at the corresponding place in the manuscript score (pp. 520-521); accessed via Bibliothèque nationale de France / Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503468z/f530.item und https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503468z/f531.item [last accessed: 14.3.2021]. The fact that the words of the quoted musical passage were inscribed in the ballet score is, according to Marian Smith, rather unusual; see Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, p. 110, Example 4.5.
This moment can be found on the DVD of Pierre Lacotte’s *La Sylphide* (cf. note 37) at minute 1h 40’20.
39 Cf.. Marian Smith: Ballet and Opera in the Age of *Giselle*, p. 112-113.
40 L.P. [i.e. Ludwig Pietsch]: Königliches Opernhaus. Madeleine, in: *Vossische Zeitung*, 15. March 1876.
41 *Madeleine*; pantomimic ballet in 4 acts and 9 pictures; choreography: Paul Taglioni; music: Peter Ludwig Hertel; first performance: 13. March 1876, Königliches Opernhaus, Berlin.
42 *Sardanapal*; grand historical ballet in 4 acts and 7 pictures; choreography: Paul Taglioni; music: Peter Ludwig Hertel; first performance: 24. April 1865, Königliches Opernhaus, Berlin. First performance in Munich on 10. Dec. 1886 at the Hof- und Nationaltheater.

voluntary or involuntary reminiscences by the composer of the more powerful operas of the 1820s and 1830s. However, one would hardly be able to listen to a proper piece of music, since there is so much to see on the stage with the magnificent ballet set." [43]

Ballet development has passed over detailed mimed action: Works of the 19th century were (and are) adapted to changing tastes; in new story ballets of the 20th and 21st centuries, choreographers often integrate the necessary action-driving gestures into a dance-like ductus.
However, in the ballets by August Bournonville, which have been consistently handed down by the Royal Danish Ballet since their creation, and in the 19th century works revived by choreographers such as Pierre Lacotte and Alexei Ratmansky, the built-in aids to understanding the miming sequences can still be rediscovered and experienced today.

"To me, mime is very important but unless it comes from the heart, it doesn't work. It's very challenging - it can be done over the top. You have to find the weight in the body to convey the thoughts. The steps and the mime together tell the story, and there is a lot more mime in my Bayadère." [44]

43 M. (Hoftheater.) Sardanapal, in: *Neueste Nachrichten und Münchener Anzeiger*. 11. Dec. 1886.
44 Margaret Willis: Reconstructed Passion. Interview with Alexei Ratmansky, in: *Dancing Times*, Jan. 2019, pp. 31-33, here p. 32.

unschwer als ein ‚Leitmotiv' erkennen, welches aller Wahrscheinlichkeit nach die Heldin des Dramas während ihres ganzen vieraktigen Lebens auf dieser Scene[41] begleiten respective ihr jedesmaliges Erscheinen ankündigen wird,"[42] berichtet Ludwig Pietsch 1876 über Peter Ludwig Hertels Musik zu Paul Taglionis Ballett *Madeleine*[43].
Doch wurden musikalische Hilfestellungen bei pantomimischen Passagen auch später noch gelegentlich vermisst: So klagt ein Rezensent anlässlich Franz Fenzls Münchner Einstudierung von Paul Taglionis *Sardanapal*[44] über Hertels Musik:

„Die Musik zu unserem Ballet ist weit davon entfernt, der Pantomime in Charakterisierung der Handlung etwas verständnißvoll nachhelfen zu wollen, im Gegentheil, sie ist ‚Balletmusik' der gewöhnlichsten Sorte; – ganz abgesehen von zahlreichen freiwilligen oder unfreiwilligen Reminiszenzen des Kompositeurs an die kräftiger gehaltenen Opern der zwanziger und dreißiger Jahre. Indessen käme man auch kaum dazu, eine ordentliche Musik gehörig anzuhören, da es bei der prächtigen Ausstattung des Ballets auf der Bühne ungemein viel zu sehen gibt."[45]

Über eine ausführliche, pantomimisch dargebotene Handlung ist die Ballettentwicklung hinweggegangen: Werke des 19. Jahrhunderts wurden (und werden) dem sich wandelnden Geschmack angepasst, bei neu geschaffenen Handlungsballetten des 20. und 21. Jahrhunderts integrieren die Choreographinnen und Choreographen die notwendigen handlungstreibenden Gesten oft in einen tänzerischen Duktus.
In den vom Königlich Dänischen Ballett seit ihrer Entstehung durchgängig tradierten Balletten von August Bournonville und in den von Choreographen wie Pierre Lacotte und Alexei Ratmansky wiederbelebten Werken des 19. Jahrhunderts lassen sich aber auch heute noch die eingebauten Hilfestellungen zum Verständnis der pantomimischen Passagen wiederentdecken und erfahren.

„Für mich ist Pantomime sehr wichtig, aber wenn sie nicht von Herzen kommt, funktioniert sie nicht", sagte Alexei Ratmansky in einem Interview zur Berliner *La Bayadère*. *„Sie ist sehr anspruchsvoll – und kann übertrieben werden. Man muss das Gewicht im Körper finden, um die Gedanken zu transportieren. Die Schritte und die Pantomime erzählen die Geschichte zusammen, und es gibt viel mehr Pantomime in meiner Bayadère."*[46]

41 Im Sinne von Bühne.
42 L.P. [d. i. Ludwig Pietsch]: Königliches Opernhaus. Madeleine, in: *Vossische Zeitung*, 15.3.1876.
43 *Madeleine*; pantomimisches Ballett in 4 Akten u. 9 Bildern; Choreographie: Paul Taglioni; Musik: Peter Ludwig Hertel; Uraufführung: 13.3.1876, Königliches Opernhaus, Berlin.
44 *Sardanapal*; großes historisches Ballett in 4 Akten u. 7 Bildern; Choreographie: Paul Taglioni; Musik: Peter Ludwig Hertel; Uraufführung: 24.4.1865, Königliches Opernhaus, Berlin. Münchner Erstaufführung am 10.12.1886 im Hof- und Nationaltheater.
45 M. (Hoftheater.) Sardanapal, in: *Neueste Nachrichten und Münchener Anzeiger*. 11.12.1886.
46 *„To me, mime is very important but unless it comes from the heart, it doesn't work. It's very challenging – it can be done over the top. You have to find the weight in the body to convey the thoughts. The steps and the mime together tell the story, and there is a lot more mime in my* Bayadère.*"*
Margaret Willis: Reconstructed Passion. Interview with Alexei Ratmansky, in: *Dancing Times*, Jan. 2019, S. 31-33, hier S. 32.

Der Autor studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in München, war im Pressebüro der Staatsoper Unter den Linden und bei Dancers' Career Development in London tätig.
Als Theaterwissenschaftler widmet er sich schwerpunktmäßig der Ballettgeschichte.

The author studied theatre studies, art history and modern German literature in Munich, worked in the press office of the Staatsoper Unter den Linden and at Dancers' Career Development in London.
As a theatre scholar, he focuses on the history of ballet.

www.frberger.de

German Language Theatre in Brussels

Second Act: 1901-1910

by André Deridder

"There are more and more German theatre productions being put on in Brussels. We should not complain if they bring us a change of nuance, or if they allow us to appreciate some famous performers [...]. These performances also give us the opportunity to be introduced a little into the secret of contemporary German dramatic literature [...]."[1]

The number of performances in foreign languages seems to have grown in momentum in Brussels around 1910. German dominated, ahead of Italian or English, with only one play being performed in the latter in 1911. Behind the return of German theatre groups to the Belgian capital lay one man: Victor Reding (1834-1932), the director of Brussels' second stage, the *Théâtre du Parc*. German productions remained a constant feature of his programming almost until the start of the First World War. Reding had learned from the Meininger experience in 1888 and he consciously filled a niche that differentiated his theatre from other Brussels' theatres.

As pointed out in *L'Éventail*, the *"official sheet of the [Parc] Theatre"* [2], quoted above, his goal was to introduce German performers and contemporary German dramatic literature. Although the latter could have been done via French translation, and in fact was done regularly, he insisted on the presence of German actors, performing in their own language.

As detailed in a previous article[3], there should be no mistaking the fact that French plays and productions in Brussels dominated at a rate of 95% to 99% above all others. French theatre, mainly originating from Paris, ruled the Belgian stage. For a country then described as the in-between[4], where the so-called "*Belgian soul*", dear to its ardent promoter Edmond Picard (1836-1924), was composed of both a Latin and a Germanic element, it seemed natural that the intellectual elite aspired to maintain this parentage. Picard, lawyer, patron of the arts and himself a playwright, gravitated towards this elite circle who frequented the *Théâtre du Parc*. There is no doubt of the influence his thinking had among the Brussels elite.

To revive German theatre in Brussels, Reding, who had recently been appointed the head of the *Théâtre du Parc*, needed a safe initial venture. Agnes Sorma was the first to arrive, performing with the *Deutsches Theater* in September 1900. They started their visit with *Nora* by Henrik Ibsen, performed on the Saturday evening, followed by a reduced version of Faust the next day, *en matinée*.

If reservations were expressed about the second play the press was congratulatory about the first. Sorma was admirable as Nora and no one complained about the use of German. Victor Reding was certainly very satisfied.

1 *L'Éventail*, 6 November 1910.
2 VANDERPELEN-DIAGRE (Cécile), *Le Théâtre royal du Parc : histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois (de 1782 à nos jours)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 37.
3 See our previous article in issue 10 of Die Vierte Wand.
4 Leonardy (Ernst), Roland (Hubert), *Deutsch-belgische Beziehungen im kulturellen und literarischen Bereich, 1890-1940*, Frankfurt am Main, Peter Lang (coll. Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen 36), 1999, p. 25.

"Es gibt immer mehr deutsche Theaterproduktionen in Brüssel. Wir sollten uns nicht beschweren, wenn sie uns eine Abwechslung bringen oder wenn sie uns erlauben, einige berühmte Darsteller zu würdigen [...]. Diese Aufführungen geben uns auch die Möglichkeit, ein wenig in das Geheimnis der zeitgenössischen deutschen dramatischen Literatur eingeführt zu werden [...]." [1]

Die Zahl der fremdsprachigen Aufführungen scheint in Brüssel um 1910 zuzunehmen. Die deutsche Sprache dominierte vor der italienischen und englischen, wobei 1911 nur ein einziges Stück in letzterer Sprache aufgeführt wurde. Hinter der Rückkehr der deutschen Theatergruppen in die belgische Hauptstadt stand ein Mann: Victor Reding (1834-1932), der Direktor der zweiten Brüsseler Bühne, des *Théâtre du Parc*. Deutsche Produktionen blieben fast bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs ein fester Bestandteil seines Programms. Reding hatte aus der Meininger Erfahrung von 1888 gelernt und füllte bewusst eine Nische, die sein Theater von den anderen Brüsseler Theatern unterschied.

Wie in *L'Éventail*, dem oben zitierten "offiziellen Blatt des [Parc] Theatre" [2] , dargelegt, war es sein Ziel, deutsche Schauspieler und zeitgenössische deutsche dramatische Literatur vorzustellen. Obwohl letzteres auch durch französische Übersetzungen hätte geschehen können, was auch regelmäßig geschah, bestand er auf der Anwesenheit deutscher Schauspieler, die in ihrer eigenen Sprache auftraten.

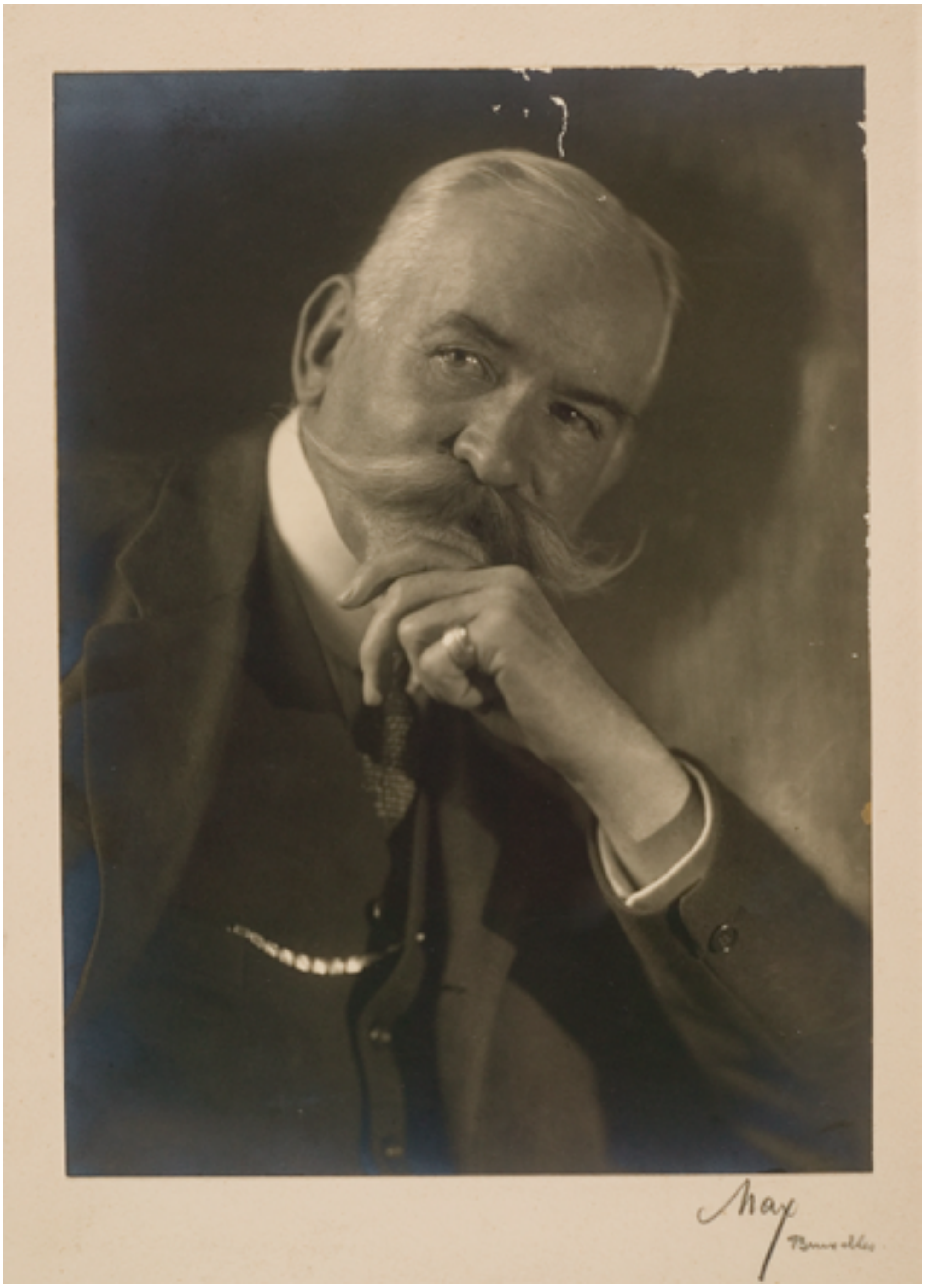
Wie bereits in einem früheren Artikel[3] dargelegt, sollte man sich darüber im Klaren sein, dass französische Stücke und Inszenierungen in Brüssel zu 95 % bis 99 % vor allen anderen dominierten. Das französische Theater, das hauptsächlich aus Paris stammte, beherrschte die belgische Bühne. Für ein Land, das damals als "Zwischenland" bezeichnet wurde[4] , in dem die so genannte "belgische Seele", die ihrem leidenschaftlichen Förderer Edmond Picard (1836-1924) lieb und teuer war, sowohl aus einem lateinischen als auch aus einem germanischen Element bestand, war es nur natürlich, dass die intellektuelle Elite danach strebte, diese Abstammung zu bewahren. Picard, Jurist, Kunstmäzen und selbst Dramatiker, gehörte zu diesem elitären Kreis, der das *Théâtre du Parc* besuchte. Der Einfluss seines Denkens auf die Brüsseler Elite ist unbestreitbar.

Um das deutsche Theater in Brüssel wiederzubeleben, brauchte Reding, der kurz zuvor zum Leiter des *Théâtre du Parc* ernannt worden war, eine sichere Anlaufstelle. Agnes Sorma war die erste, die mit dem *Deutschen Theater* im September 1900 anreiste. Sie begann ihren Besuch mit *Nora* von Henrik Ibsen, das am Samstagabend aufgeführt wurde, gefolgt von einer reduzierten Version von Faust am nächsten Tag, *en matinée*.

Wenn Vorbehalte gegen das zweite Stück geäußert wurden, so lobte die Presse das erste Stück. Sorma war als Nora bewundernswert, und niemand beschwerte sich über den Gebrauch der deutschen Sprache. Victor Reding war sicherlich sehr zufrieden. Andererseits muss er weniger erfreut gewesen sein, als er entdeckte, dass das *Théâtre de l'Alcazar* einige Monate später

drei Theatervorstellungen einer Truppe unter der Leitung von Marie Barkany (1862-1928) anbot. Sie war ein aufstrebender Star, der schon mehr als ein Jahr vor [5] mit Agnes Sorma um die Gunst des Pariser Publikums konkurriert hatte. Die Aufführungen in Paris wurden als große Erfolge gefeiert, "trotz der hohen Eintrittspreise" [6] . Man muss sich vor Augen halten, dass Tourneen einträglich sein mussten.

On the other hand, he must have been less happy when he discovered that the *Théâtre de l'Alcazar* programmed a few months later three theatrical performances by a troupe led by Marie Barkany (1862-1928). She was a rising star who had been competing with Agnes Sorma for the favours of the Parisian public more than a year before[5]. The performances in Paris had been heralded as great successes, *"despite the high ticket prices"* [6]. Let's keep in mind that touring had to be a profitable activity.



At the *Théâtre de l'Alcazar*, Marie Barkany opened successfully with Hermann Sundermann's *Heimath*, better known to French-speaking audiences as *Magda*, followed by Emil Pohl's one-act comedy *Die Schulreiterin*, the same evening. The next day she played Marie Stuart by Schiller. Three plays with a woman in the central role. Just like *Nora*, this was the ideal choice for a prima donna.

However, Reding came with a counter-attack. At the last minute, he put on an extra performance at the *Théâtre du Parc* starring Marie Barkany before her departure from Brussels[7]. The choice of the play - *Madame Sans-Gêne*, Victorien Sardou's renowned French comedy - and its success, were questionable. The play had been performed many times in Brussels with famous French actresses such as Sarah Bernhardt, Réjane and even La Duse. No wonder the press judged Marie Barkany's version very harshly. The critics were merciless. Nevertheless, Reding had regained the upper

Victor Reding (1854-1932) - Archives et Musée de la Littérature, picture n° 01342 http://archives.aml-cfwb.be/ressources/public/AML/01342/0075/AML01342_0075.jpg

Am *Théâtre de l'Alcazar* eröffnete Marie Barkany erfolgreich mit Hermann Sundermanns *Heimath*, dem französischsprachigen Publikum besser bekannt als *Magda*, gefolgt von Emil Pohls Einakter *Die Schulreiterin* am selben Abend. Am nächsten Tag spielte sie die Marie Stuart von Schiller. Drei Stücke mit einer Frau in der Hauptrolle. Genau wie *Nora* war dies die ideale Wahl für eine Primadonna.

5 *Journal des débats politiques et littéraire* (Paris), 27 Decembre1899.
6 *Figaro* (Paris), 22 November 1900.
7 *L'indépendance belge*, 04 May 1901.

hand. However, it most likely came at a cost for him with the price of the tickets. They were widely advertised in the press at *"ordinary prices"* on the day of the performance[8].

It is worth noting that no theatrical performances in German, or in other languages for that matter, were subsequently planned at the *Théâtre de l'Alcazar*. In contrast to Reding's long-term ambition, its director, Gaston Mouru de Lacotte, an active private theatrical entrepreneur, most probably only wanted to build on the success of Barkany in Paris. In comparison to the *Théâtre du Parc*, his theatre did not benefit from any support from the Brussels authorities, even if support was in any case very limited at that time. These were opportunistic and lucrative performances with no future. Afterwards, Mouru de Lacotte returned to more profitable Parisian tours.

German performances in Brussels therefore remained the domain of the *Théâtre du Parc*. The seven performances by the touring Bavarian theatre company Tegernsee in March 1902 were a success, whereas just a month later, the three performances by the Ibsen Theatre, led by Carl Heine were were a catastrophe.

Although the Ibsen Theatre was an important theatre group on the right side of the River Rhine, including the Netherlands, it was completely unknown on the left side. It toured the Netherlands successfully years before trying to reach Brussels in 1902. Three plays by Ibsen were then planned, followed by one by Hermann Sundermann. Once again, Ibsen's works prevailed over those of a German author. Was this a sign of caution?

The plays scheduled, in order of appearance, were *Ghosts*, a play that had already been presented in Brussels in French by *Théâtre-Libre*[9] in 1891, then *John Gabriel Borkman* followed by *When We Dead Awaken*. Neither of these latter two had ever been performed on the Brussel stage, not even in French. The chronicler of *l'Avenir du Tournaisis* naively points out *"that all of Ibsen's works have been translated into French, so that people who do not know German can, after a preliminary reading, learn all the details of the action"* [10]. A wise but inadequate precaution.

Additional mistakes were made. Unfortunately for the Ibsen Theatre group the titles and details in the press announcement and promotional materials were written in French. It created confusion in the audience, who were surprised on the first evening to hear the actors expressing themselves in German: *"The sobriety of their gestures and their undramatic introduction mainly struck those who understood little or no German, and who had been deceived by the posters announcing the show in French..."* [11].

Despite Ibsen's reputation, it quickly became clear to the management that depending on a high-brow literary

8 *Le XXe siècle, Journal de Bruxelles, Le Peuple*, ..., 04 May 1901.
9 http://www.aml-cfwb.be/aspasia/spectacles/11583/Les_Revenants-1890-1891 (consulted on January 2021).
10 *L'Avenir du Tournaisis*, 17 April 1902.
11 *Tout Liège*, 1st May 1902.

Doch Reding holte zum Gegenschlag aus. In letzter Minute organisierte er eine Zusatzvorstellung im *Théâtre du Parc* mit Marie Barkany in der Hauptrolle vor ihrer Abreise aus Brüssel[7]. Die Wahl des Stücks - *Madame Sans-Gêne*, die berühmte französische Komödie von Victorien Sardou - und sein Erfolg waren fraglich. Das Stück war in Brüssel bereits mehrfach mit berühmten französischen Schauspielerinnen wie Sarah Bernhardt, Réjane und sogar La Duse aufgeführt worden. Kein Wunder, dass die Presse die Version von Marie Barkany sehr hart beurteilte. Die Kritiker waren gnadenlos. Dennoch hatte Reding wieder die Oberhand gewonnen. Allerdings hatte er wahrscheinlich einen hohen Preis für die Eintrittskarten zu zahlen. Sie wurden am Tag der Aufführung in der Presse zu "normalen Preisen" beworben[8].

Es ist erwähnenswert, dass das *Théâtre de l'Alcazar* in der Folgezeit keine Theateraufführungen in deutscher Sprache oder gar in anderen Sprachen plante. Im Gegensatz zu Redings langfristigen Ambitionen wollte sein Direktor, Gaston Mouru de Lacotte, ein aktiver privater Theaterunternehmer, höchstwahrscheinlich nur an den Erfolg von Barkany in Paris anknüpfen. Im Gegensatz zum *Théâtre du Parc* wurde sein Theater nicht von den Brüsseler Behörden unterstützt, auch wenn die Unterstützung zu dieser Zeit ohnehin sehr begrenzt war. Es handelte sich um opportunistische und lukrative Aufführungen, die keine Zukunft hatten. Danach kehrte Mouru de Lacotte zu den einträglicheren Pariser Tourneen zurück.

Die deutschen Aufführungen in Brüssel bleiben also eine Domäne des *Théâtre du Parc*. Die sieben Aufführungen des bayerischen Tourneetheaters Tegernsee im März 1902 waren ein Erfolg, während die drei Aufführungen des Ibsen-Theaters unter der Leitung von Carl Heine nur einen Monat später eine Katastrophe waren.

Obwohl das Ibsen-Theater auf der rechten Seite des Rheins, einschließlich der Niederlande, eine wichtige Theatergruppe war, war es auf der linken Seite völlig unbekannt. Es tourte jahrelang erfolgreich durch die Niederlande, bevor es 1902 versuchte, nach Brüssel zu kommen. Damals waren drei Stücke von Ibsen geplant, gefolgt von einem Stück von Hermann Sundermann. Wieder einmal setzten sich die Werke Ibsens gegenüber denen eines deutschen Autors durch. War dies ein Zeichen der Vorsicht?

Auf dem Spielplan standen in der Reihenfolge Gespenster, ein Stück, das bereits 1891 in Brüssel vom *Théâtre-Libre*[9] in französischer Sprache aufgeführt worden war, dann *John Gabriel Borkman*, gefolgt von *Wenn wir Toten erwachen*. Keines der beiden letztgenannten Stücke war je auf einer Brüsseler Bühne aufgeführt worden, auch nicht in französischer Sprache. Der Chronist von *l'Avenir du Tournaisis* weist naiv darauf hin, "dass alle Werke Ibsens ins Französische übersetzt worden sind, so dass die Leute, die kein Deutsch können, nach einer ersten Lektüre alle Einzelheiten der Handlung erfahren können" [10]. Eine kluge, aber unzureichende Vorsichtsmaßnahme.

Es wurden weitere Fehler gemacht. Zum Leidwesen der Ibsen-Theatergruppe

waren die Titel und Angaben in der Presseankündigung und im Werbematerial in französischer Sprache verfasst. Das sorgte für Verwirrung beim Publikum, das sich am ersten Abend wunderte, dass sich die Schauspieler auf Deutsch ausdrückten: "Die Nüchternheit ihrer Gesten und ihre undramatische

audience, whatever that may mean, was not enough to fill the hall. The Ibsen Theater group performed *"in front of a half empty auditorium"* [12], as the *"first performance [...] had already attracted a small audience"* [13]. In the only article on the performance of *When We Dead Awaken*, the reporter from



Théâtre du Parc, Brussels - Archives et Musée de la Littérature, picture n° 00242 http://archives.aml-cfwb.be/ressources/public/AML/00242/1348/AML%20 00242_1348.jpg

Einführung fielen vor allem denjenigen auf, die kein oder nur wenig Deutsch verstanden und sich von den französischen Ankündigungsplakaten hatten täuschen lassen..." [11] .

Trotz Ibsens Ruf wurde der Direktion schnell klar, dass die Abhängigkeit von einem anspruchsvollen literarischen Publikum, was immer das auch bedeuten mag, nicht ausreichte, um den Saal zu füllen. Die Ibsen-Theatergruppe trat "vor einem halbleeren Zuschauerraum" [12] auf, da die "erste Aufführung [...] bereits ein kleines Publikum angezogen hatte" [13] . In dem einzigen Artikel über die Aufführung von *Wenn wir Toten erwachen* lässt sich der Reporter von *Le Petit bleu* wie Georges Eekhoud fast zwanzig Jahre zuvor hinreißen, als die Meiningers nach La Monnaie kamen: "Die Ibsen-Truppe fährt tapfer fort, ihr Programm vor den Plätzen des *Théâtre du Parc* aufzuführen. Das Fehlen eines Publikums ist wirklich bedauerlich. Um ehrlich

Le Petit bleu got carried away as Georges Eekhoud had done almost twenty years earlier when the Meiningers came to La Monnaie: *"The Ibsen troupe bravely continues to perform its programme in front of seats at the* Théâtre du Parc. *The absence of an audience is truly distressing. To be honest, in a city like Brussels, there must be many people who are familiar with the German language. They were offered a unique opportunity to hear some of Ibsen's works in the original text [sic], and yet they don't come! They almost leave us alone in the hall. This is not generous."* [14]

The situation is even more catastrophic for the performance of Hermann Sundermann's drama *Es lebe das Leben*, announced as *Vive la vie*! It may not even have been performed because there is not a single newspaper article referring to it. The programme was nevertheless judicious, as another text by Sudermann, *L'honneur* (*Die Ehre*), had been staged several weeks earlier in French by the *Théâtre*

12 *Le XXe siècle*, 28 April 1902.
13 *Petit bleu*, 26 April 1902.
14 *Petit bleu*, 28 April 1902.

du Parc troupe[15]. The play received moderate acclaim from the critics. *L'Art Moderne*, one of the most influential periodicals of the time, pointed out that the management *"was right to make it known to us since in Munich, where we saw it performed last autumn, Sudermann's new comedy played to a full house every evening."* [16] As for *Vive la Vie*! the theatre management still stated the day before the performance, with vain conviction, *"A highly attractive play of powerful literary interest!"*[17] At a time when theatres were competing on productions and stars[18], these arguments were undoubtedly not enough to fill an entire theatre.

As for the *Nora*/Sorma performances in 1901, it was anticipated that the recognition of Ibsen's plays would attract the highly literary section of the public, as mentioned above. Presented by a troupe *"that passes by to perform the Norwegian master's works to perfection"* [19], the Ibsen Theater's performances were perceived by the press as being mainly aimed at this specific audience: *"An event of interest to the literary world"* [20]. In spite of this appeal to the literary public in Brussels, or perhaps also because of it, the event was a total failure.

This was a significant failure for Reding. Nevertheless, he learned his lesson and waited three years before putting on theatre performances in German again. Fame returned in September 1905 with the renowned name of the Meininger theatre group, although the titles of the plays were still written in French. When the Meininger's returned in May 1906 - during the same theatre season - all the titles were advertised in German. This reveals that Reding understood he could not rely on the literary public alone, as had been the case for the Ibsen plays. The audience for German performances had to be broadened. The theatre season of 1905-1906 represented therefore a pivotal year.

From then on, two distinctive audiences rub shoulders and gradually complement each other at future performances. The first, which seems to have been directly, but not exclusively, targeted by the management of the *Théâtre du Parc*, is the literary public, Germanophiles, friends of the arts and letters and cosmopolitans. It was necessary to find another more easily identifiable and linguistically adapted group to ensure a full house. This audience was identified as *"the Germans of Brussels, who flocked in great numbers to this beautiful evening of great art, [and who] made the two artists [Louise Dumont and Gustave Lindemann] and their companions an enthusiastic success"* [21]. This particular part of the audience, the community of German people living in Brussels and even Antwerp, is often identified in the press, rather surprisingly,

15 The premiere of *L'honneur* was presented on February 22, 1902 : http://www.aml-cfwb.be/aspasia/spectacles/10001347/Lhonneur-1901-1902 (consulted on January 2021)
16 *L'Art Moderne*, 2 March 1902.
17 *L'Éventail*, 27 April 1902.
18 *Un siècle en cinq actes : les grandes tendances du théâtre francophone au XXe siècle*, actes établis par Leclercq (Nicole) et Pint (Frédérique), Bruxelles, Le Cri (« Histoire »), 2003, pp. 15-19.
19 *La Verveine*, 20 April 1902.
20 *Petit Messager*, 26 April 1902.
21 *Le XXe siècle*, 17 March 1911.

zu sein, muss es in einer Stadt wie Brüssel viele Menschen geben, die mit der deutschen Sprache vertraut sind. Ihnen wurde die einmalige Gelegenheit geboten, einige Werke Ibsens im Originaltext [sic] zu hören, und doch kommen sie nicht! Sie lassen uns fast allein im Saal. Das ist nicht großzügig" [14] .

Noch katastrophaler ist die Situation für die Aufführung von Hermann Sundermanns Drama *Es lebe das Leben*, angekündigt als Vive la vie! Vielleicht wurde es gar nicht aufgeführt, denn es gibt keinen einzigen Zeitungsartikel, der darauf hinweist. Das Programm war dennoch klug, da ein anderer Text von Sudermann, *L'honneur* (*Die Ehre*), einige Wochen zuvor von der Truppe des *Théâtre du Parc* [15] in französischer Sprache aufgeführt worden war. Das Stück wurde von der Kritik mit mäßigem Beifall aufgenommen. *L'Art Moderne*, eine der einflussreichsten Zeitschriften der damaligen Zeit, wies darauf hin, dass die Direktion "Recht hatte, es uns bekannt zu machen, denn in München, wo wir es im letzten Herbst gesehen haben, war Sudermanns neue Komödie jeden Abend ausverkauft" [16] . Was *Vive la Vie*! betrifft, so erklärte die Theaterleitung noch am Tag vor der Aufführung mit eitler Überzeugung: "Ein höchst attraktives Stück von starkem literarischem Interesse!" [17]. In einer Zeit, in der die Theater um Inszenierungen und Stars konkurrierten [18] , reichten diese Argumente zweifellos nicht aus, um ein ganzes Theater zu füllen.

Was die Aufführungen von *Nora*/Sorma im Jahr 1901 betrifft, so wurde davon ausgegangen, dass die Anerkennung von Ibsens Stücken, wie oben erwähnt, den hochliterarischen Teil des Publikums anziehen würde. Die Aufführungen des Ibsen-Theaters, die von einer Truppe präsentiert wurden, "die die Werke des norwegischen Meisters in Perfektion aufführt" [19] , wurden von der Presse als ein Ereignis wahrgenommen, das sich vor allem an dieses spezifische Publikum richtete: "Ein Ereignis von Interesse für die literarische Welt." [20] Trotz dieses Appells an das literarische Publikum in Brüssel, oder vielleicht auch gerade deswegen, war die Veranstaltung ein totaler Misserfolg.

Dies war ein bedeutender Misserfolg für Reding. Dennoch lernte er seine Lektion und wartete drei Jahre, bevor er wieder Theateraufführungen in deutscher Sprache inszenierte. Im September 1905 kehrte der Ruhm unter dem bekannten Namen der Meininger-Theatergruppe zurück, obwohl die Titel der Stücke immer noch auf Französisch geschrieben waren. Als die Meininger im Mai 1906 - während der gleichen Theatersaison - zurückkehrten, wurden alle Titel in deutscher Sprache angekündigt. Dies zeigt, dass Reding verstanden hatte, dass er sich nicht allein auf das literarische Publikum verlassen konnte, wie es bei den Ibsen-Stücken der Fall gewesen war. Das Publikum für deutsche Aufführungen musste erweitert werden. Die Theatersaison 1905-1906 war also ein entscheidendes Jahr.

Von da an treffen zwei unterschiedliche Publikumsschichten aufeinander, die sich bei künftigen Aufführungen allmählich gegenseitig ergänzen. Das erste, das von der Leitung des *Théâtre du Parc* direkt, aber nicht ausschließlich, angesprochen wurde, ist das literarische Publikum, die Germanophilen,



Tirage spécial de PAR LE MONDE

Théâtre Royal du Parc, à Bruxelles

DEUX UNIQUES REPRÉSENTATIONS

DE L'ENSEMBLE DU

Théâtre Ducal de Saxe-Meiningen

SOUS LA DIRECTION

de M. **KURT GRÖSSER**, acteur de la Cour Ducale
et avec autorisation
de la haute Intendance Ducale.

Mercredi, 27 et Jeudi, 28 Septembre

Mercredi, 27 Septembre

COMTESSE GUCKERL

comédie en 3 actes
de **Franz von Schöntan** et **Koppel-Ellfeld.**

Jeudi, 28 Septembre

Minna von Barnhelm

comédie en 5 actes de **G. E. Lessing.**

Prix des places :

	par représentation :	en abonnement :
Avant-scène, 4 places	30 Francs	50 Francs
" " 1er rang, 6 pl.	45 "	80 "
Fauteuils d'orchestre	6 "	10 "
Baignoires, 4 places	24 "	20 "
" 6 "	36 "	30 "
Parquet	4 "	6 "
Premières loges	6 "	10 "
Stalles de galerie	3,50 "	—
Deuxièmes loges	2 "	—
Troisièmes loges	1,50 "	—
" galerie	1 "	—
Quatrième galerie	0,50 "	—

La location est ouverte au Théâtre Royal du Parc. On peut retenir ses billets par téléphone N° 339 et par écrit.

Nous n'avons pas à insister sur l'importance des deux représentations que le **Théâtre Royal du Parc** va offrir aux membres de la colonie allemande, aux amis du théâtre, à tous ceux qui connaissent la langue allemande et la haute valeur du théâtre allemand moderne.

Le nom des **Meininger** seul vaut déjà tout un programme et on se rappellera volontiers du succès que cette troupe modernisée aujourd'hui également, a obtenu jadis à Bruxelles. Qu'on se dise que le théâtre des **Meininger** compte encore toujours pour une des meilleures scènes de l'Allemagne, grâce à l'intérêt vaillant que le duc lui voue sans relâche.

On ne pouvait pas faire meilleur choix que les deux pièces que les Meininger vont nous offrir, sous la brillante direction de M. **Kurt Grösser**, acteur de la cour ducale. L'une est cette pièce aimable et pleine d'humeur savoureuse, qui nous ramène aux charmants jours de l'Empire : nous voulons dire la **Comtesse Guckerl**, comédie de Schönfeld et Koppel-Ellfeld, devenue pièce de répertoire de toutes les scènes allemandes. L'autre n'a pas besoin de recommandation : disons simplement que **Minna von Barnhelm**, cette perle classique du théâtre allemand, est jouée à la perfection et tout dans les intentions de son immortel poète, par les **Meininger**.

Il est hors de doute que les deux soirées des MEININGER, au Théâtre Royal du Parc, seront une attraction extraordinaire et rare pour tous les amis du théâtre et nous leur recommandons vivement de ne pas tarder à s'assurer des places, pour ne pas éprouver de déception.

[illegible]

Madame Martha Grösser-Spier. — M. Kurt Grösser.
Mlle Hilma Weiner-Schlüter. — M. Max Spiess.
M. Joseph Dischner. — Mlle Frieda Jahn.
Mlle Klara Schneider. — M. Oscar Hardel

Special edition of PAR LE MONDE, Bruxelles, s.d. [1905]. Cf. AML, ML 4439/24, p. 92-93 [Tome XXVI, 1905].
Theatermuseum Meiningen

as the *"German colony"*. It constituted Reding's second target audience.

In 1910, Germans accounted for 22% of the total number of foreigners living in Belgium. They represented the third largest contingent after the French (32%) and the Dutch (28%) [22]. The population of German origin was large in terms of headcount, and was also very well structured through numerous associations and institutions. Moreover, during the years 1890-1914, it was an essentially bourgeois population that settled in both Brussels and Antwerp. The industrial development of Germany and its commercial corollary, albeit late compared to Belgium, encouraged the establishment of a new category of businessmen, bankers, diplomats and industrialists[23]. They were looking for places to socialise which met their demand for cultural offerings, as well as their need for identity at both a social and national level. For the management of the *Théâtre du Parc*, the German community is therefore the ideal audience to complement the so-called literary public. By attracting Germans to his theatre through German-language productions, Reding was also certainly taking the opportunity to attract those who understood French to plays performed all year round. On a social level, they would be easily integrated into the regular audience.

Following the failure of the Ibsen Theatre performances in 1902 mentioned above, the German community was targeted directly. An announcement for the Meininger's visit in 1905 clearly stated: *"We do not have to stress the importance of the two performances that the* Théâtre du Parc *will offer to members of the German colony, to friends of the theatre, and to all those who know the German language and the high value of modern German theatre"* [24].

The promotional campaign was a success. The first play, *Comtesse Guckerl* by Franz von Schoenfeld and Koppel Ellfeld received positive reviews, *"the hall, which was extremely full, gave evidence of its success with loud applause [...]"* [25] as did the second play, *Minna von Barnhelm* by Lessing, *"Berlin high society seemed to have met yesterday at the Théâtre du Parc"* [26].

One reporter, however, judged both plays harshly: *"The Meininger's no longer exist, but there is still a theatre group in the Grand-duchy of Saxe-Meiningen [...]. Those were the great days of the Meininger's [when they performed at La Monnaie]. Those heroic times are over"* [27]. Nevertheless, *"the very special audience, which the German colony mostly accounted for, had a great time"*[28]. Additionally, the choice of plays was now oriented towards

die Kunst- und Literaturfreunde und die Kosmopoliten. Um ein volles Haus zu gewährleisten, musste eine andere, leichter identifizierbare und sprachlich angepasste Gruppe gefunden werden. Dieses Publikum wurde als "die Brüsseler Deutschen" identifiziert, "die in großer Zahl zu diesem schönen Abend der großen Kunst strömten [und] den beiden Künstlern [Louise Dumont und Gustave Lindemann] und ihren Begleitern einen begeisterten Erfolg bescherten." [21] Dieser besondere Teil des Publikums, die Gemeinschaft der in Brüssel und sogar in Antwerpen lebenden Deutschen, wird in der Presse oft - etwas überraschend - als "deutsche Kolonie" bezeichnet. Sie war Redings zweites Zielpublikum.

Im Jahr 1910 betrug der Anteil der Deutschen an der Gesamtzahl der in Belgien lebenden Ausländer 22 %. Sie stellten das drittgrößte Kontingent nach den Franzosen (32 %) und den Niederländern (28 %)[22] . Die deutschstämmige Bevölkerung war nicht nur zahlenmäßig stark vertreten, sondern auch durch zahlreiche Vereine und Institutionen sehr gut strukturiert. Außerdem war es in den Jahren 1890-1914 eine im Wesentlichen bürgerliche Bevölkerung, die sich sowohl in Brüssel als auch in Antwerpen niederließ. Die industrielle Entwicklung Deutschlands und die damit einhergehende, wenn auch im Vergleich zu Belgien späte, kommerzielle Entwicklung förderte die Entstehung einer neuen Kategorie von Geschäftsleuten, Bankiers, Diplomaten und Industriellen[23] . Sie waren auf der Suche nach Orten, an denen sie sich treffen konnten und die ihrem Bedarf an kulturellen Angeboten sowie ihrem Bedürfnis nach sozialer und nationaler Identität entsprachen. Für die Leitung des *Théâtre du Parc* ist die deutsche Gemeinschaft daher das ideale Publikum, um das sogenannte literarische Publikum zu ergänzen. Indem er die Deutschen durch deutschsprachige Aufführungen in sein Theater lockte, nutzte Reding sicherlich auch die Gelegenheit, die französischsprachigen Zuschauer für die ganzjährig aufgeführten Stücke zu gewinnen. Auf sozialer Ebene würden sie leicht in das Stammpublikum integriert werden.

Nach dem oben erwähnten Misserfolg der Aufführungen des Ibsen-Theaters im Jahr 1902 wurde die deutsche Gemeinde direkt angesprochen. In einer Ankündigung für den Besuch der Meininger im Jahr 1905 heißt es eindeutig: "Wir brauchen nicht zu betonen, wie wichtig die beiden Aufführungen sind, die das Théâtre du Parc den Mitgliedern der deutschen Kolonie, den Freunden des Theaters und allen, die die deutsche Sprache und den hohen Wert des modernen deutschen Theaters kennen, bieten wird" [24] .

Die Werbekampagne war ein Erfolg. Das erste Stück, *Komtess Gucker*l von Franz von Schoenfeld und Koppel Ellfeld, erhielt positive Kritiken, "der sehr gut gefüllte Saal gab mit lautem Beifall Zeugnis von seinem Erfolg [...]" [25] ebenso wie das zweite Stück, *Minna von Barnhelm* von Lessing, "die Berliner High Society schien sich gestern im Théâtre du Parc getroffen zu haben" [26]

Ein Reporter urteilte jedoch hart über beide Stücke: "Die Meininger gibt es nicht mehr, aber es gibt noch eine Theatergruppe im

---

22 StENgers (Jean), *Belgique, Europe, Afrique : deux siècles d'histoire contemporaine. Méthode et réflexions / recueil d'articles de Jean Stengers* ; edited by Duvosquel (Jean-Marie) and. al., Bruxelles, Le livre Timperman, 2005, p. 338.

23 Sartorius (Francis), « Les Allemands en Belgique » dans Morelli (Anne), éd., *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*, Bruxelles, Vie ouvrière, 2004, pp. 173-192.

24 *Special edition of PAR LE MONDE*, Bruxelles, s.d. [1905]. Cf. AML, ML 4439/24, p. 92-93 [Tome XXVI, 1905].

25 *L'Étoile belge*, 28 septembre 1905.

26 *Chronique*, 28 Septembre 1905.

27 *L'Indépendance belge*, 30 Septembre 1905.

28 *Gazette*, 29 September 1905.

Großherzogtum Sachsen-Meiningen [...]. Das waren die großen Zeiten der Meiningers [als sie im La Monnaie auftraten]. Diese heroischen Zeiten sind vorbei" [27] . Nichtsdestotrotz "amüsierte sich das ganz besondere Publikum, das zum größten Teil aus der deutschen Kolonie stammte, prächtig" [28] . Außerdem war die Auswahl der Stücke nun auf Unterhaltung ausgerichtet, vor allem auf Komödien. Die deutsche Gemeinschaft behauptete sich als Hauptpublikum.

Die Anzeigen, die die Aufführungen der Meninger ankündigten, zeugen davon. Im Jahr 1905 wurden neben dem Titel und dem Namen des Autors auch die Personen sowie Ort und Zeit der Handlung in französischer Sprache angegeben. Im Jahr 1906, als die Meininger knapp acht Monate später zurückkehrten, wurden *Johannisfeuer, Der Veilchenfresser* und *Der arme Heinrich* auf Deutsch beworben, auch wenn einige zusätzliche Informationen wie die Namen der Figuren, der Ort und die Zeit der Handlung auf Französisch blieben.

Das Interesse dieser beiden Publikumsgruppen darf jedoch nicht über das Interesse des Brüsseler Publikums im Allgemeinen hinwegtäuschen. Im Jahr 1902 war im *Théâtre du Parc* eine Theatergruppe bayerischer Herkunft, die Tegernseer, zu Gast, die auch Volkstänze und Lieder präsentierte: "Das Programm änderte sich jeden Abend, und um mehr und mehr belgisches Publikum anzulocken, wurde von nun an mehr Wert auf Musik und Tanz gelegt". "Alles in allem eine sehr interessante Inszenierung, die man auch genießen kann, ohne mit der Sprache Goethes vertraut zu sein", so das Resümee eines Kolumnisten[29]. In diesem Fall hatte die Unterhaltung Vorrang vor allen sprachlichen und ästhetischen Erwägungen. Das Gleiche gilt für die deutschsprachigen Operetten, die im selben Jahrzehnt vermehrt aufgeführt wurden. So trat beispielsweise das Original Wiener Operetten-Ensemble im November 1906 im *Théâtre Flamand/Vlaamsche Schouwburg* auf, und eine nicht näher benannte Wiener Operettengruppe führte 1908 im *Théâtre de l'Alcazar Ein Walzertraum* von Oscar Strauss auf.

Wenn sich die deutsche Gemeinschaft in den Jahren zwischen 1900 und 1910 allmählich als spezifisches Publikum in der Brüsseler Öffentlichkeit profilierte, so zeugt die Präsenz deutscher Theatergruppen auch von der fortschreitenden Behauptung des Deutschtums in Belgien. Diese Entwicklung erfolgte in mehreren Schritten, die darauf abzielten, in einer Phase der Institutionalisierung einen realen Raum zu schaffen: den der "deutschen Aufführungen".

Wie wir gesehen haben, basierten die ersten deutschen Aufführungen von 1900 bis 1905 alle auf einer einzigen Figur, sei es eine Person wie Agnès Sorma oder Marie Barkany oder ein einzelner Autor des Ibsen-Theaters, der nicht deutscher Herkunft ist. Es folgten solche mit einer besonderen regionalen Identität wie das bayerische Tegernsee (1902) und die erste Aufführungsserie der Meininger (1905).

Der zweite Besuch der Meininger in Brüssel im Mai 1906 stellte einen bedeutenden Wendepunkt in der Wahrnehmung der Identität dar. Er bot einen interessanten Kontrast, sowohl in Bezug auf die

entertainment, primarily comedies. The German community was asserting itself as the principal audience.

The advertisements that announced the Meninger's performances bear witness to this. In 1905 the characters and also the place and time of the action were specified in French, in addition to the title and name of the author. In 1906, when the Meininger's returned barely eight months later, *Johannisfeuer*, *Der Veilchenfresser* and *Der arme Heinrich* were advertised in German, even if some additional information, such as the names of the characters, the place and the time of the action, remained in French.

However, the interest from these two audiences should not mask the interest of the Brussels public in general. In 1902, the *Théâtre du Parc* hosted a theatre group of Bavarian origin, the Tegernsee, which also presented folk dances and songs: *"The programme changed every evening and, in order to attract more and more Belgian audiences, a greater emphasis was placed on music and dance, from today onwards". "All in all, a very interesting production that can be enjoyed without being familiar with the language of Goethe"*, as one columnist summed it up[29]. In this case, entertainment took precedence over any linguistic or aesthetic considerations. The same applied to operettas performed in German, which were increasingly presented within the same decade. For example, the original Wiener Operetten-Ensemble performed at the *Théâtre Flamand/Vlaamsche Schouwburg* in November 1906 and an unnamed Viennese operetta group presented *Ein Waltzertraum* by Oscar Strauss in 1908 at the *Théâtre de l'Alcazar*.

If, during the years between 1900 and 1910, the German community gradually distinguished itself as a specific audience within the Brussels public, the presence of German dramatic troupes also plays testimony to the progressive affirmation of Germanity in Belgium. Successive steps marked this progression, which leaned towards establishing a real space in a phase of institutionalisation: that of *"German performances"*.

As we have seen, the first German performances from 1900 to 1905 were all based on one single feature, be it a person such as Agnès Sorma or Marie Barkany or a single author from the Ibsen Theater, who is not of German origin. They were followed by those with a particular regional identity such as the Bavarian Tegernsee (1902) and the first series of performances by the Meininger (1905).

In fact, the Meininger's second visit to Brussels in May 1906 marked a significant turning point in the perception of identity. It offered an interesting contrast, both in terms of programming and in relation to the geographical qualifiers used during their first visit in 1905.

The choice of plays betrayed a desire to bring to the stage works presented as *"contemporary German theatre"* [30]. Thus, the Meininger's were no longer regarded as the grand-duchy

29 *Le Messager de Bruxelles*, 25 March 1902.
30 *L'Étoile belge*, 10 May 1906.

troupe. The adjective "*German*" replaced "*Saxe-Meininger*" and is repeated over and over again in press articles. The Meininger troupe was presented as *"one of the good German troupes, if not one of the best"* [31], which *"plays with the subjects of William II"* [32], made up of *"German actors, as is generally done today "* [33].

This growing Germanic recognition is confirmed with the visit of the *Königliches Schauspielhaus* from Berlin in 1908, starring the actress Rosa Poppe (1867-1940). The German national character is omnipresent in the performances: *"Mrs. Rosa Poppe personifies Sappho in the German way"*. Germany's national identity was even evident on stage: *"[…] after the third act, [Rosa Poppe] received garlands and bouquets in her national colours'"* [34]. The author Franz von Grillparzer was celebrated as the "*Austrian Goethe*" [35] and his play, *Sappho*, as *"one of the most beautiful tragedies of which Germany can be proud"* [36]. By assimilating the Austrian author into Germany, the clumsy journalist highlighted that the language of the plays transcended national origins. No matter where the group or the author came from, all performances were labelled *"Les representations allemandes"* (German performances).

The German community in Brussels also gathered for the event. A document, dated 3 November 1908 and written in German, announced the event and is addressed directly to this community: *"An die Deutschen Brüssels!"*. This was clearly a call to the collective national identity of the German community: *"Das Theater ist, uns Deutschen besonders, [...]"* [37]. The *Théâtre du Parc* was apparently full as *"German high society had come to greet the Berlin actress"* [38] even if the success, beyond the German colony, is questionable: *"the Germans applauded too much but the inhabitants of Brussels were more reserved"* [39].

Another theatre group, the *Düsseldorf Schauspielhaus*, led by Gustav Lindemann and Louise Dumont also came to Brussels before 1910 and made a return visit in 1911. They performed *Gespenster* (*Ghosts*) by Ibsen. With the exception of the Meninger's, no other visiting theatre group made two visits in such a short space of time.

The choice of play by the *Düsseldorf Schauspielhaus* is surprising as L'Éventail, which was undoubtedly well informed about the activities of the *Théâtre du Parc*, had announced for the same date *"a performance of Grillparzer's* Medea *in original settings"* [40]. While the change in the programme may have been due to artistic reasons, the Norwegian author took centre stage again at the expense of his Austrian colleague. Was the reason perhaps because *"the drama [The Ghosts] is*

31 *Gazette de Charleroi*, 14 May 1906.
32 *Réforme*, 10 May 1906.
33 *L'Indépendance*, 11 May 1906.
34 *L'Etoile belge*, 11 November 1908.
35 *Gazette*, 08 November1908.
36 *La Verveine*, 15 November 1908.
37 Preserved at Archives et Musée de la Littérature (AML/Brussels) in the press clippings of the Théâtre royal du Parc: ML 4439/39, p. 94 [Tome XLII, 1908-1909].
38 *L'Indépendance*, 16 November 1908.
39 *Journal de Liège*, 19 November 1908.
40 *L'Éventail*, 24 Octobre 1909.

Programmgestaltung als auch auf die geografischen Bezeichnungen, die beim ersten Besuch im Jahr 1905 verwendet wurden.

Die Auswahl der Stücke verriet den Wunsch, Werke auf die Bühne zu bringen, die als "zeitgenössisches deutsches Theater" [30] präsentiert wurden. Die Meininger galten also nicht mehr als die großherzogliche Truppe. Das Adjektiv "*deutsch*" ersetzte "*sächsisch-meiningerisch*" und wird in Presseartikeln immer wieder verwendet. Die Meininger Truppe wurde als "eine der guten deutschen Truppen, wenn nicht sogar eine der besten" [31] vorgestellt, die "mit den Untertanen Wilhelms II. spielt" [32], bestehend aus "deutschen Schauspielern, wie es heute allgemein üblich ist."[33]

Diese zunehmende Anerkennung des Deutschen wird durch den Besuch des *Königlichen Schauspielhauses* aus Berlin im Jahr 1908 mit der Schauspielerin Rosa Poppe (1867-1940) bestätigt. Der deutsche Nationalcharakter ist in den Aufführungen allgegenwärtig: "Frau Rosa Poppe verkörpert Sappho auf deutsche Art und Weise". Selbst auf der Bühne wird die nationale Identität Deutschlands deutlich: "[...] nach dem dritten Akt erhielt [Rosa Poppe] Girlanden und Sträuße in ihren Nationalfarben" [34] . Der Autor Franz von Grillparzer wurde als "österreichischer Goethe" [35] und sein Stück Sappho als "eine der schönsten Tragödien, auf die Deutschland stolz sein kann" [36] gefeiert. Indem der ungeschickte Journalist den österreichischen Autor mit Deutschland gleichsetzte, unterstrich er, dass die Sprache der Stücke über die nationale Herkunft hinausgeht. Unabhängig von der Herkunft der Gruppe oder des Autors wurden alle Aufführungen als "Les representations allemandes" (deutsche Aufführungen) bezeichnet.

Auch die deutsche Gemeinschaft in Brüssel versammelte sich zu diesem Anlass. Ein auf den 3. November 1908 datiertes und in deutscher Sprache verfasstes Dokument kündigt das Ereignis an und richtet sich direkt an diese Gemeinschaft: "An die Deutschen Brüssels! ". Dies war eindeutig ein Aufruf an die kollektive nationale Identität der deutschen Gemeinschaft: "Das Theater ist, uns Deutschen besonders, [...]" [37] . Das *Théâtre du Parc* war offenbar voll, denn "die deutsche High Society war gekommen, um die Berliner Schauspielerin zu begrüßen" [38] , auch wenn der Erfolg außerhalb der deutschen Kolonie fraglich ist: "die Deutschen applaudierten zu viel, aber die Brüsseler waren zurückhaltender."[39]

Eine andere Theatergruppe, das *Düsseldorfer Schauspielhaus*, unter der Leitung von Gustav Lindemann und Louise Dumont, kam ebenfalls vor 1910 nach Brüssel und machte 1911 einen Gegenbesuch. Sie führten *Gespenster* von Ibsen auf. Mit Ausnahme der Meningers gab es keine andere Gastspielgruppe, die in so kurzer Zeit zwei Besuche machte.

Die Wahl des Stücks durch das *Düsseldorfer Schauspielhaus* ist überraschend, da *L'Éventail*, das zweifellos gut über die Aktivitäten des *Théâtre du Parc* informiert war, für denselben Termin "eine Aufführung von Grillparzers *Medea* in Originalfassung" angekündigt hatte.[40] Die Programmänderung

mag künstlerische Gründe gehabt haben, doch stand der norwegische Autor auf Kosten seines österreichischen Kollegen wieder im Mittelpunkt. Lag der Grund vielleicht darin, dass "das Drama [Die Gespenster] allen bekannt ist?" [41] Die Aufführung im Schauspielhaus scheint ein Erfolg gewesen zu sein, denn Lucien Solvay, ein belgischer Journalist und Kunsthistoriker, räumt bescheiden ein, dass seine "bedauerliche Unkenntnis der deutschen Sprache [ihn] der Freude beraubt hat, in den Parc zu gehen, um Ibsens Gespenster zu beklatschen, die, wie es scheint, bemerkenswert gut aufgeführt wurden [...]" [42] .

Das Jahr 1910 begann mit einer weiteren Operettenreihe im Januar und Februar im *Théâtre de l'Alhambra*, einem der größten Säle in Brüssel. Die deutschen Produktionen mögen für unternehmerische Theaterdirektoren lukrativ genug geworden sein, um sie nun aufzuführen. Der Höhepunkt des Jahres waren jedoch zweifelsohne die zehn Aufführungen des Deutschen Theaters im *Théâtre du Parc*, ... natürlich.

(Fortsetzung folgt)



Rosa Poppe – postcard, collection A.Deridder

known to everyone?" [41] The Schauspielhaus performance appears to have been a success, with Lucien Solvay, a Belgian journalist and art historian, acknowledging modestly his *"deplorable ignorance of the German language [which deprived him] of the joy of going to the Parc to applaud Ghosts by Ibsen, performed remarkably well, it seems [...]"* [42].

1910 started with another series of operettas in January and February at the *Théâtre de l'Alhambra*, one of the largest auditoria in Brussels. German productions may have become lucrative enough for entrepreneurial theatre directors to now stage. However, the highlight of the year was, without any doubt, the ten performances by the *Deutsche Theater* at the *Théâtre du Parc*, ….of course.

(to be continued)

41 *L'Éventail*, 21 Octobre 1909.
42 *Étoile belge*, 24 November 1909.

The author is excecutive Assistant at the Library of Arts and Letters (BFLT) and Head of the Library of the Center of Theater Studies (BCET) at the Université catholique de Louvain in Belgium.
Der Autor ist leitender Assistent an der Bibliothek der Künste und Literatur (BFLT) und Leiter der Bibliothek des Zentrums für Theaterstudien (BCET) an der Katholischen Universität Louvain in Belgien.

A. Urspruchs späte Rückkehr auf die Bühne

1. Die einstige ErfolgsOper "*Das Unmöglichste von Allem*"

von Prof.Dr. Peter P. Pachl †

„Töne bedürfen keiner Worte zu ihrem Verständnis. Ihr erstes Erklingen macht alle Worte überflüssig. Und ich schreibe sie dennoch?“[1]
Der dies formulierte, war sich seiner Sache als Komponist offenbar sehr sicher, – und die Erfolge zu Lebzeiten gaben ihm Recht: Anton Urspruch (1850 - 1907).

Leben und Schaffen

Anton Urspruch wurde am 17. Februar 1850 in Frankfurt am Main in eine Theaterfamilie geboren, die *„seit 1845 Frankfurter Bürgerrecht“* besaß, wie in der „Lebens- und Werkskizze“[2] aus der Feder der Tochter des Komponisten, Theodora Kircher-Urspruch, zu lesen ist. Urspruchs Vater Carl Theodor soll 1848 als politischer Redakteur an der Nationalversammlung beteiligt gewesen sein.[3] Anna Elisabeth Sänger, die Carl Theodor im selben Jahr heiratete, entstammte *„einer jüdischen Vorsängerfamilie“*, – verlor aber durch ihre Taufe alle Beziehungen zu ihrer Verwandtschaft. Theodora Kircher-Urspruch konstatiert, dass gleichwohl seitens der Mutter ihrem Sohn Anton *„die uralte Tradition religiösen Gesanges [...]in die Wiege gelegt“* wurde.
Nach dem Gymnasium genoss Anton Urspruch seine musikalische Ausbildung bei M. Wallenstein, Ignaz Lachner, Joachim Raff, und – ab 1871 – bei Franz Liszt in Weimar. Liszt, der von seinen Schülern kein Honorar nahm, nennt seinen Lieblingsschüler *„Antonio“* und tituliert ihn als *„Vortrefflicher, lieber Freund“*.
Fünf Jahre lang reiste Urspruch immer wieder nach Weimar, in den Kreis der Freunde um seinen Mentor. Hier trat er im Jahre 1871 erstmals als Pianist auf; im Oktober 1872 führten ihn weitere Konzerte nach Leipzig und Amsterdam. Urspruchs Konzertdebüt in Kassel kommentierte Liszt in seinem Brief vom 12. Juni 1872, *„Also, wackerer junger Herold, das Es-Dur Konzert wird bei der Tonkünstler Versammlung in Kassel vorgeritten von Anton Urspruch, dessen vollkommenen Erfolg mit Zuversicht begrüßt Dein wohlgesinnt ergebener F. Liszt.*“ [4]

Urspruchs künstlerischen Selbstzweifeln begegnete Liszt, in seinem Schreiben vom 23. Februar 1873 aus Pest, Urspruch dürfe „die Unzufriedenheit mit seiner bisherigen Arbeit, *‚diese Haupttugend der Künstler‘, nicht zu weit treiben, seine Manuskripte nicht verbrennen, aber bewahren zur Verbesserung und Abklärung späterhin.*“[5] Liszt konstatierte weiter: *„Im Klavierspielen brauchen Sie nur ruhig fortzufahren und öfters in Konzerten mit dem Publikum zu verkehren. [...]indem ich Ihnen empfehle gewissenhaft und getrost vorwärts zu streben, verbleibt ihnen stets, mit voller Anerkennung ihrer ausgezeichneten Talente [,] freundlichst ergebener F. Liszt.*“[6]
1878 wurde Anton Urspruch als Lehrer für Klavier und Komposition an das Hoch'sche Konservatorium berufen. Seine frühen Werke erschienen bei Schott, Breitkopf & Härtel, Steyl

"Sounds do not need words to be understood. Their first sound makes all words superfluous. And yet I write them?" [1]
The person who formulated this was obviously very sure of himself as a composer - and the successes during his lifetime proved him right: Anton Urspruch (1850 - 1907).

Life and works

Anton Urspruch was born on 17 February 1850 in Frankfurt am Main into a theatrical family that had held "Frankfurt citizenship since 1845", as can be read in the "Life and Work Sketch" [2] penned by the composer's daughter, Theodora Kircher-Urspruch. Urspruch's father Carl Theodor is said to have been a political editor at the National Assembly in 1848. [3]
Anna Elisabeth Sänger, whom Carl Theodor married in the same year, came from "a Jewish precentor's cantor's family", - but lost all ties to her kinship through her baptism. Theodora Kircher-Urspruch states that her mother nevertheless gave her son Anton "the age-old tradition of religious singing [...] in the cradle".
After grammar school, Anton Urspruch enjoyed his musical education with M. Wallenstein, Ignaz Lachner, Joachim Raff, and - from 1871 - with Franz Liszt in Weimar. Liszt, who did not take any fees from his pupils, called his favourite pupil "Antonio" and dubbed him "Excellent, dear friend".
For five years, Urspruch travelled again and again to Weimar and joined the circle of friends around his mentor. Here he performed as a pianist for the first time in 1871; in October 1872, further concerts took him to Leipzig and Amsterdam. In his letter of 12 June 1872, Liszt commented on Urspruch's concert debut in Kassel: "So, brave young herald, the E-flat major concerto will be performed at the Tonkünstler Versammlung in Kassel by Anton Urspruch, whose perfect success is greeted with confidence by your well-meaning, devoted F. Liszt. [4]



Anton Urspruch, Slg./Col. Pachl

1 Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlingsfeier“* Im zweiten Abonnements-Konzert des Philharmonischen Chores in Berlin am 17. Januar 1902
2 Veronica Kircher (Hg.): Theodora Kircher-Urspruch: *Gedenkschrift zum 125. Geburtstag von Anton Urspruch. (17. 2. 1850 – 11. 1. 1907). Lebens- und Werkskizze eines Komponisten um die Jahrhundertwende*. Münster 2013. Hier und im Folgenden zitiert nach dem Typoskript im Nachlass der Familie.
3 Siehe Anmerkung 3.
4 zitiert nach Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.
5 zitiert nach Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.
6 zitiert nach Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.



Anton Urspruch
Eugen Kegel, Cassell, Slg. Pachl

In his letter of 23 February 1873 from Pest, Liszt countered Urspruch's artistic self-doubts, saying that Urspruch should "not push his dissatisfaction with his work so far, "'this main virtue of artists', too far, not burn his manuscripts, but keep them for improvement and clarification later on." [5] Liszt went on to state: "You only need to continue calmly in your piano playing and to communicate more often with the public in concerts. [...] I recommend that you strive conscientiously and confidently, and I remain, with full appreciation of your excellent talents, F. Liszt, your most friendly and devoted friend". [6]
In 1878 Anton Urspruch was appointed teacher for piano and composition at the Hoch'sche Konservatorium. His early works were published by Schott, Breitkopf & Härtel, Steyl & Thomas, and A. Cranz in Hamburg. The composer married Cranz's daughter Emmy in March 1881.
He dedicated the Symphony in E-flat major, op. 14 to his bride and often interpreted the score as conductor in performance. Urspruch performed his own compositions as pianist as well, such as his piano concerto dedicated to Raff.
Urspruch's oratorios "Ave Maris Stella", op.24 and "Die Frühlingsfeier", op.26 for choir, large orchestra and tenor solo on an ode by Friedrich Gottlieb Klopstock received popular acclaim. Although Anton Urspruch avoided the feud between Wagnerians and Brahmsians that had existed since the last third of the 19th century, the dedication of his sacred oratorio to Johannes Brahms could certainly be interpreted in public taking opposition to Wagner.

Urspuch's first opera "Der Sturm" premiered in Frankfurt in 1888 under the musical direction of Otto Dessoff. The composer's daughter

& Thomas, sowie bei A. Cranz in Hamburg. Dessen Tochter Emmy heiratete der Komponist im März 1881.
Die Symphonie in Es-Dur, op. 14 widmete er seiner Braut und interpretierte die Partitur wiederholt selbst als Dirigent. In seinem Raff gewidmeten Klavierkonzert trat Urspruch zumeist als sein eigener Interpret am Klavier auf.
Große Erfolge ernteten Urspruchs Oratorien „Ave Maris Stella", op. 24 und „Die Frühlingsfeier", op. 26 für Chor, großes Orchester und Tenor-Solo auf eine Ode von Friedrich Gottlieb Klopstock. Obgleich sich Anton Urspruch aus dem Parteienstreit zwischen Wagnerianern und Brahmsianern, der seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhundert bestand, heraushielt, ließ sich die Widmung seines geistlichen Oratoriums an Johannes Brahms in der Öffentlichkeit durchaus als eine Positionierung gegen Wagner deuten.

Urspuchs Opernerstling „Der Sturm" wurde 1888 unter der musikalischen Leitung von Otto Dessoff in Frankfurt uraufgeführt. Als Urspruchs „*Meisterwerk*" bezeichnet die Tochter des Komponisten die Oper „Das Unmöglichste von Allem".
Verglichen mit „andere[n] zeitgenössische[n] Richtungen [...], z. B. Reger und Richard Strauss", habe Urspruch sich „als fortschreitender ‚*Moderner*'" gefühlt, „*der tief verantwortlich weiterbauen, nicht umstürzen wollte*". So habe er im letzten Lebensabschnitt „*mit dem Gefühl der Berufung an sich und seinem eigenen Stil weiter*" gearbeitet.[7]
Urspruchs intensive Studien des Gregorianischen Chorals schlugen sich in seiner 1901 veröffentlichten Schrift „Der gregorianische Choral und die Choralfrage" nieder. Parallel arbeitete Urspruch an der Oper „Die heilige Cäcilie", wiederum auf ein eigenes Libretto. Am 11. Januar 1907 starb der Komponist an den Folgen einer Herzschwäche – und hinterließ sein Meisterwerk zwar als fertiges Particell und Klavierauszug aber in einer unvollendeten Partitur.

2. Im Spannungsfeld von Liszt und Wagner

Laut Theodora Urspruch-Kircher betrachtete sich Anton Urspruch „*durchaus als Moderner, der wieder Reinheit der Musiksprache aufnahm. Er wollte damit eine Musik schaffen, die die menschliche Stimme als Ausdrucksinstrument von höchstmöglichem Wohlklang empor entwickelte.*"[8]
Theodora Kircher-Urspruchs Behauptung der Distanz Anton Urspruchs zu Richard Wagners Werk und Kunstideal erscheint jedoch angesichts der Partitur fraglich.

Diesbezüglich aufschlussreich sind theoretische Überlegungen des Komponisten Urspruch zur Vereinigung von Wort und Ton, im Zusammenhang mit seiner „Frühlingsfeier":
„*Wollen nun solche Gedanken und Bilder zu Musik werden, so betrachte man es als besonders glückliche Fügung, wenn die ihnen vom Dichter gegebene Wortfassung die technische Möglichkeit zur Musikbildung in sich schließt. Dies ist, seitdem die wahre große Dichtkunst sich von ihrer natürlichsten Genossin, der Musik, entfernt und zur Literatur herabgestimmt hat, weit seltener der Fall, als man gemeinhin annehmen sollte. Die Musik hat andere Gesetze der Form und der Ausdrucksmittel als die Poesie. Ist diese nicht mit Rücksicht auf jene von vornherein entworfen, oder waltet nicht eine glückliche zufällige Übereinstimmung, so kann selten,*

7 Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.
8 Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

namentlich bei Sprachkunstwerken von größerer Ausdehnung, ein glücklicher Musenbund geschlossen werden.“[9]

Im nachfolgenden Absatz beruft sich Urspruch sogar ausdrücklich auf Wagner, dessen theoretische Kunstschriften er offenbar durchaus verinnerlicht hat: *„Beide stehen nun in diesem zweiten Teil im Banne der ‚Welt im Kleinen', die musikalische Malerei, ja die Detailmalerei tritt in ihr Recht, die Farbe verdrängt die Linie, ja, um die Wagnersche geistvolle Deutung einer von Schiller auf die Poesie angewandten Bestimmung zu gebrauchen – dem ‚naiven' Stil wird der ‚sentimentalische' entgegengesetzt. Ausgehend von dieser nun mikrokosmischen Welt, folgend dem in der Natur sich offenbarenden Gott, wird die Dichtung jetzt selbst zur Offenbarung und Predigt einer wahren Naturreligion.“* [10]

Dies knüpft deutlich an Wagners Idee der Kunstreligion an.

Die Nähe des Theoretikers Urspruch zu Richard Wagners Theorien äußert sich auch in seinem Aufsatz zur Gregorianik. Urspruchs Gedanken zur „*Moderne*“ sind geradezu eine Paraphrase auf Wagners Ausführungen zu Schiller im Zusammenhang mit Beethovens Neunter und auf Wagners dialektisch-linguistische Spielerei mit den Worten „*Mode*“, „*modern*“ und „*[ver]modern*“ im Gedicht „Modern“ (1880).

Bei Urspruch heißt es: *„Moderner Mensch, moderner Künstler — ein fast traurig klingendes Wort! Es gemahnt so sehr an das Vergängliche. Denn »modern« ist nur, was in der Mode — dieser mit Recht von Schiller als frech gegeißelten Mode — seine Ursache hat, und Mode ist nur darum heute Mode, weil sie gestern keine war und morgen keine mehr sein wird. Modernd, nicht modern, müsste darum alles heißen, was sich in ihr gründet.“* [11]

Im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes wendet Urspruch eine Analogie auf die Handlung von Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ an: *„Ein unberührter, rein bewahrter Juwel bleibe darum der große gregorianische Choral, dass er, ein heiliger Gral, einem anderen, halb todten [sic] Titurel noch das Leben friste, jeden sündig-kranken Amfortas noch heile, vielleicht in Zukunft einem reinen Parsifal noch die Krone spende.“* [12]

Die Beispiele deuten nicht nur auf eine exakte Kenntnis des Wagnerschen Oeuvres, sondern auch auf dessen Vorbildfunktion hin.

Der Rezensent des Frankfurter General-Anzeigers formulierte: *„Von Leitmotiven weiß Urspruch nichts, nur dass wir der Ouvertüre in allen Scenen wieder begegnen, in welchen die Königin den Lehrsatz ‚vom Unmöglichsten' aufstellt und die Beweisführung hierfür von Lisardo erwartet.“* [13]

Noch weiter geht der Rezensent der Kölnischen Zeitung nach der Kölner Erstaufführung am 20. Oktober 1898: *„so darf er doch hinsichtlich der alles beachtenden Charakteristik wie der symphonisch-thematischen Vereinheitlichung der abgegrenzten kleinen Stimmungsabschnitte der Oper als kluger Wagnerianer*

9 Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlings-feier“*, a. a. O.

10 Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlings-feier“*, a. a. O.

11 Anton Urspruch: *„Der Gregorianische Choral“*. Hg.: P. Ambrosius Kienle. Beuron 1901. [Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin August 1901]

12 Anton Urspruch: Gregorianik, a. a. O.

13 Frankfurter General-Anzeiger, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.): *Das Unmöglichste von Allem. Komische Oper in einem Vorspiel und drei Akten von Anton Urspruch. Erstaufführung am 5. November 1897 im Grossh. Hoftheater in Karlsruhe. Urtheile der Presse. Leipzig o. J. (1897), S. 4.*

describes the opera "The Most Impossible Thing of All" as Urspuch's "masterpiece". Compared with "other contemporary movements, e.g. Reger and Richard Strauss", Urspruch felt himself to be "a progressive "modernist"' who "wanted to continue building in a deeply responsible way, not overthrow it". Thus, in the last phase of his life, he "continued to work on himself and his own style with a sense of vocation". [7]

Urspruch's intensive studies of Gregorian chant were reflected in his writing "Der gregorianische Choral und die Choralfrage", published in 1901. At the same time, Urspruch worked on the opera "Die heilige Cäcilie", again based on his own libretto. On 11 January 1907, the composer died of cardiac insufficiency - and left his masterpiece as a finished score and as an unfinished piano reduction.

2. in the field of tension between Liszt and Wagner

According to Theodora Urspruch-Kircher, Anton Urspruch "definitely considered himself a modernist who took up the purity of musical language again. He wanted to create music that developed the human voice as an expressive instrument of the highest possible euphony." [8]

Theodora Kircher-Urspruch's assertion that Anton Urspruch was not influenced by Richard Wagner's work and artistic ideals, however, seems questionable in view of the score.

Anton Urspruch's theoretical reflections on the unification of word and sound in connection with his "Spring Celebration" are revealing in this respect: "If such thoughts and images are to become music, it is considered a particularly fortunate coincidence when the word gifted them by the poet is conducive to composition. Since the time great poetry distanced itself from its most natural companion, music, and degraded itself to literature, this is far more seldom than one might suppose. Music has other laws of form and means of expression than poetry. If the latter is not conceived of from the outset with the former in mind, or if there is no fortunate coincidence, then a happy a grateful alliance of the muses can seldom be formed, especially regarding great works of literature." [9]

In the following paragraph, Urspruch even explicitly refers to Wagner, whose theoretical writings on art he has obviously thoroughly internalised: "In this second part, both are now under the spell of the 'world in miniature', musical painting. Indeed detailed painting, comes into its own, colour displaces line, indeed, to use Wagner's spiritual interpretation of a provision applied to poetry by Schiller - the 'naïve' style is opposed to the 'sentimental' one. Starting from this now microcosmic world, following the God revealing himself in nature, poetry itself now becomes the revelation and preaching of a true religion of nature." [10]

This clearly ties in with Wagner's idea of the religion of art.

The proximity of the theorist Urspruch to Richard Wagner's theories is evident in his essay on Gregorianism. Urspruch's thoughts on "modernity" are virtually a paraphrase of Wagner's remarks on Schiller in connection with Beethoven's Ninth and of Wagner's dialectical-linguistic play with the words "fashion", "modern" and "[ver]modern" (rotting) in the poem "Modern" (1880).

Urspruch writes: "Modern man, modern artist - an almost sad-sounding word! It is so reminiscent of the ephemeral. For "modern" is only that which has its cause in fashion - this fashion which Schiller rightly castigated as impudent - and

fashion is only fashion today because it was not fashion yesterday and will not be fashion tomorrow. Modern (rotting), not modern, should therefore be the name of everything that is based on it." [11]

In the further course of this essay, Urspruch applies an analogy to the plot of Wagner's stage consecration play "Parsifal": "May the great Gregorian chorale remain an untouched, purely preserved jewel, that it, a holy grail, may still give life to another, half-dead [sic] Titurel, may still heal every sinfully ill Amfortas, may still in the future donate the crown to a pure Parsifal". [12]

These examples indicate not only an exact knowledge of Wagner's oeuvre, but also Wagner as a role model.

A music critic in the Frankfurter General-Anzeiger quipped: "Urspruch knows nothing of leitmotifs, yet we encounter the overture again and again in all the scenes in which the queen states the theorem 'of the impossible' and expects Lisardo to prove it". [13] A music critic in the Kölnische Zeitung opined further after the first performance in Cologne on 20 October 1898: "regarding the all-important characterisation as well as the symphonic-thematic unification of the delineated mood miniatures within the opera, Urspruch may nevertheless be considered a clever Wagnerian who does not copy [!] the master, but cleverly learns from him what he can utilise." [14]

The Rheinischer Kourier of 20 October 1898 concluded: "Wagner has left his mark on our time. No one may evade his influence, no one may ignore the tremendous ideas of this greatest musical dramatist. That is least of all what Urspruch intended and did. Of course, Urspruch renounces the antiquated forms of the aria, etc. The unity of his work of art is intrinsic with the scene, which is laid out in the poem so that they must merge into natural symphonic musical expression." [15]



Wohnzimmer /living room Anton Urspruch, Slg./Col. Pachl

gelten, der den Meister nicht copirt [!], sondern ihm klug ablernt, was er für sein Werk brauchen kann.“ [14.]

Der Rheinische Kourier vom 20. Oktober 1989 formulierte zutreffend: *„Wagner hat unserer Zeit das Zeichen aufgedrückt. Niemand darf sich seinem Einfluss entziehen, niemand die ungeheuren Ideen dieses größten Musikdramatikers ignorieren. Das hat Urspruch am allerwenigsten beabsichtigt und getan. Selbstredend verzichtet Urspruch auf die antiquierten Formen der Arie. Etc. Die Einheit seines Kunstwerkes bildet die Scene, welche in der Dichtung so angelegt ist, dass sie in natürlich symphonisch musikalischer Ausdrucksart aufgehen muss.“* [15]

Anti-Semitic suppression

Theodora Urspruch alludes to the "worldwide catastrophes since the beginning of the 20th century" as well as due to "the crises and perplexities of musical creation that have not been overcome to this day, but also in the high demands on the level of the performers and the general public" [16] for the silence around her father's works.

??? In the six- to ten-thousandth of his handbook "Die Oper der Gegenwart", published in Berlin in 1922, Julius Kapp reminds us that the "foundation of a later comic opera" created by Giuseppe Verdi in "Falstaff" was also chosen by Anton Urspruch one year after Hugo Wolf's "Corregidor". "Besides Verdi, he "relies mainly on Cornelius (in the consistent exploitation, almost to the point of playfulness, of contrapuntal art forms, such as canon and fugue, to achieve comic effects) and Mozart (ensemble treatment in the finale).“ [17]

Nevertheless, "despite all the fine detail and technical mastery [...] it is still only an instructive product of a witty, clever mind; it lacks the compelling power of genuine productivity". [18]

This disapproval discloses the anti-Semitism of the soon to become Reich dramaturg, who tacitly refers to Richard Wagner's pamphlet "Das Judentum in der Musik" (Judaism in Music) and dismisses "Das Unmöglichste

Verdrängung Urspruchs infolge von Antisemitismus

Ausweichend erklärt Urspruchs Tochter Theodora das Verstummen der Kompositionen ihres Vaters durch die *„weltweiten Katastrophen seit Beginn des 20. Jahrhunderts“*, wie *„in den bis heute nicht bewältigten Krisen und Ratlosigkeiten des Musikschaffens, aber auch in den hohen Ansprüchen an Niveau der Aufführenden und des breiten Publikums“* [16.]

Im sechsten bis zehnten Tausend seines Handbuches „Die Oper der Gegenwart“, das 1922 in Berlin erschien, erinnert Julius Kapp daran, dass das von Giuseppe Verdi in „Falstaff“ geschaffene „Fundament einer späteren komischen Oper“ ein Jahr nach Hugo Wolfs „Corregidor“ auch von Anton Urspruch gewählt wurde: *„Neben Verdi stützt er sich hauptsächlich auf Cornelius (in der konsequenten, beinahe bis zur Spielerei getriebenen Verwertung kontrapunktischer Kunstformen, wie Kanon und Fuge, zur Erzielung komischer Wirkungen) und Mozart (Ensemblebehandlung im Finale).“* [17]

14 Kölnische Zeitung, zitiert nach N. N. (Hg.: August Cranz): *Urtheile der Presse über die am 20.October 1898 am Stadttheater u Köln stattgehabte Uraufführung der Oper Das Unmöglichste von Allem von Anton Urspruch*. O. O. (Leipzig) o. J. (1898), S. 2.

15 Rheinischer Kourier, zitiert nach: N.N. (Hg.: August Cranz): Urtheile, a. a. O., S. 4.

16 Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

17 Dr. Julius Kapp: *Die Oper der Gegenwart*. Max Hesses Verlag, Berlin (6. bis 10. Tausend) 1922, S. 61 f.

A. Urspruchs späte Rückkehr auf die Bühne

1. Die einstige ErfolgsOper *"Das Unmöglichste von Allem"*

von Prof.Dr. Peter P. Pachl †

Gleichwohl entstehe aber *„bei aller Feinarbeit und technischer Meisterschaft [...] eben doch nur ein lehrreiches Produkt eines geistreich klügelnden Kopfes, es fehlt ihm die zwingende Kraft echter Produktivität“*.[18]
In diesem Urteil schwingt deutlich Antisemitismus des späteren Reichsdramaturgen mit, der sich argumentativ stillschweigend auf Richard Wagners Pamphlet „Das Judentum in der Musik“ beruft und zu „Das Unmöglichste von Allem“ abschließend konstatiert, *„die Oper verschwand daher nach kurzer Bühnenlaufbahn völlig.“* [19]
Jene Attribute, die Kapp zur Abwertung von Urspruchs Partitur heranzieht, wurden auch den (Opern-)Kompositionen Franz Schrekers gern von der Kritik angeheftet, namentlich *„erklügelt, ergrübelt, gesucht“*, wie aus Schrekers humorvoller Gegenüberstellung von Ausschnitten seiner Rezensenten hervorgeht. [20]

Dass Urspruchs gefeierte Oper „Das Unmöglichste von Allem“ nach dem frühen Tod des Komponisten deutlich weniger gespielt wurde, ist ein Schicksal, das Urspruch mit zahlreichen zu Lebzeiten viel gespielten Komponisten, jeweils kurz nach deren Ableben, teilt. Vergleichbar ging es nach dem Tod Gottfried von Einems zunächst auch dessen vordem viel gespielten Opern von, die jedoch nach einem Stadium der Vernachlässigung erneut auf die Bühnen zurückgekehrt sind. Auf ähnliche Weise wurden nach dem Tod Anton Urspruchs, im Jahre 1907, die Kompositionen dieses Spätromantikers weniger häufig gespielt; in Vergessenheit gerieten sie dann allerdings durch das Verstummen infolge der Rassengesetze und der „Arisierung des Musiklebens“ in Deutschland.

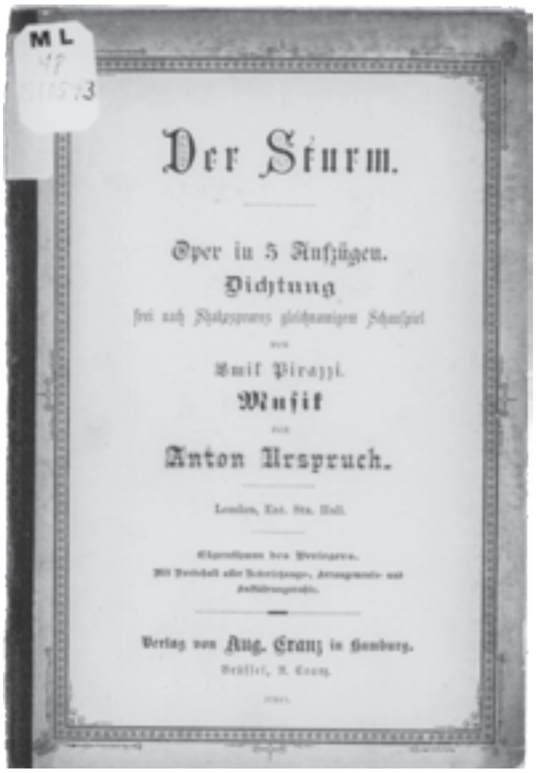
URSPRUCHS ERSTE BÜHNENWERKE

Shakespeare-Oper „Der Sturm“
Vor Frank Martin (1955) und Thomas Adès (2004) komponierte Anton Urspruch Shakespeares „Der Sturm“ als Oper. Urspruchs musikdramatisches Erstlingswerk auf ein Libretto, „frei nach Shakespeares gleichnamigem Schauspiel“ von Emil Pirazzi (1832-1898), wurde unter der musikalischen Leitung von Otto Dessoff 1888 in Frankfurt uraufgeführt. Der Komponist hat neben Pirazzi bereits merklich am Libretto seiner Oper mitgewirkt, was nicht nur einige sprachliche Besonderheiten verraten. Als vortrefflicher Pianist schuf er selbst den Klavierauszug, dessen Wiedergabe in der Fülle der Themen und ihrer Verarbeitung einen Meister-Pianisten verlangt. „Frisch und lebendig“ beginnt die Ouvertüre in A-Dur, um sich im Verlauf noch mehr zu beschleunigen und zu beleben, bis zwei ruhige Takte im „Leichten Tempo“ über Des-Dur in den ebenfalls in A-Dur stehenden zweiten Teil führen. Auch dieser belebt sich zusehends und leitet, mal „sehr leicht und zart“, dann stets das Tempo etwas beschleunigend, immer belebter zum triumphalen Abschluss der im Vorspiel symphonisch vorab umrissenen Handlung.
Diese Ouvertüre, wie auch das leidenschaftlich bewegte Vorspiel zum zweiten Aufzug in As-Dur , welches direkt

18 ebenda.
19 ebenda.
20 Vgl.: Franz Schreker: *Mein Charakterbild*. In: Musikblätter des Anbruch. Heft 3, Wien 1921, S. 128.

von Allem" as having "therefore disappeared completely after a short stage career". [19]
Those characteristics conceived of by Kappus to discredit Urspruch's score also armed other critics to batter Franz Schreker's (operatic) compositions, namely "erklügelt, ergrübelt, gesucht", as may be witnessed in Schreker's humorous juxtaposition of excerpts from the reviews of his works. [20]

That Urspruch's celebrated opera Das Unmöglichste von Allem was rarely performed after the composer's early death is a fate Urspruch shares with numerous composers who were much performed during their lifetime, in each case shortly after their death. , such as Gottfried von Einem, whose operas suffered a similar fate, yet after a period of neglect returned to the stage.
However, after the death of Anton Urspruch in 1907, the compositions of this late Romantic remained in oblivion as a result of the racial laws and the "Aryanisation of musical life" in Germany.



Anton Urspruch: Sturm, Libretto
Verlag von Aug. Cranz in Hamburg
Library of Congress
https://www.loc.gov/resource/musschatz.20915.0

URSPRUCH'S FIRST STAGE WORKS

"The Tempest", an opera after Shakespeare
Before Frank Martin (1955) and Thomas Adès (2004), Anton Urspruch composed Shakespeare's "The Tempest" as an opera. Urspruch's first dramatic setting of a libretto, "freely adapted from Shakespeare's play of the same name" by Emil Pirazzi (1832-1898), was premiered in Frankfurt in 1888 under the musical direction of Otto Dessoff. The composer noticeably continued work on the libretto, which is revealed not only by certain turns of phrase. An excellent pianist, Urspruch himself created the piano reduction.

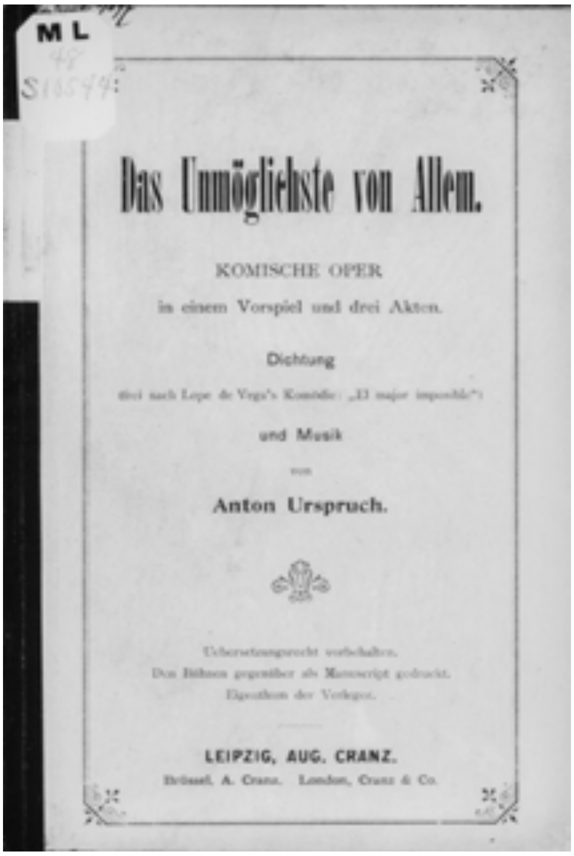
Consequently, its rendition requires a virtuoso to command the cornucopia of themes and their treatment. The overture begins "fresh and lively" in A major, accelerating and enlivening as it progresses, until two quiet bars in "light tempo" lead via D flat major into the second part, also in A major. This, too, is vivified and leads, sometimes "very light and delicate", ever more accelerating the tempo somewhat, ever more animatedly to the triumphant conclusion of the action outlined symphonically in advance in the prelude. This overture, as well as the passionately moving prelude to the second act in A flat major , which leads directly into the scene of the jungle-like thicket where King Alonso's shipwrecked entourage is stranded on the island, are the only two excerpts from Anton Urspruch's first opera available on record. Rainer Maria Klaas has interpreted them on the grand piano for CD. They convey the colourfulness of Anton Urspruch's early score and indicate his individual sound style. Once familiar with the subsequent opera, the early work is idiomatically unmistakably by Anton Urspruch.

Spanish material for a comic opera - "The Most Impossible of All"

"Imposible", the impossible, fascinated Felix Lope de Vega Carpio (1562-1635) frequently in his comedies, but the escalated matter "El mayor imposible" only once. Early on, the German poet and jurist Lukas von Bostel (1649-1716) deemed the material very suitable for the opera stage: "Das Unmoeglichste Ding / Jn einem Sing-Spiel vorgestellet" was set to music by Johann Philipp Fortsch (1652-1732) in 1684 and performed at the Hamburg Opera at the Gänsemarkt.
A good two hundred years later, Anton Urspruch transformed Lope de Vega's comedy into his second full-length literary opera. It is amazing what additional wordplay Urspruch came up with, right up to the exuberant comedy of the scene barely graced in the original, in which the servant Ramon feigns serious illness and his imminent death.
The intensification of the "impossible" conjured up Lope de Vega finds footing in Anton Urspruch's work when the victory of war serves as basis for the plot. The dubious successes on the battlefield are transferred and continued in the domestic realm, as a war between husband and wife, brother and sister, families, interest groups, parties. As so often in the 20th - and unfortunately still in the 21st - century, the peaceful world of normalisation emerges on terrain scarred by war, on the foil of bloodshed and atrocities, as if nothing had happened.
In this concrete case, three women of three social classes are wiser than their male potentates. The servant Celia, the nubile Diana and the queen herself realise, with acumen and wit, the utopia of the emancipation of women. In the plot "The most impossible of all", directness repeatedly turns into grotesqueness and laughter. For Anton Urspruch the play of the stage is an apotheosis of the mundane.

Opera guides are always a good indicator of current performances of musical stage works in the repertoire of the respective year of publication. In the seventh edition of Lackowitz's "Opera Guide", one finds in the "III. along with the synopses of Eugen d'Albert's "Cain" (1900), August Bungert's "Nausikaa"

in die Szene des urwaldartigen Dickichts, in der die schiffbrüchige Gefolgschaft des Königs Alonso auf der Insel gestrandet ist, überleitet, sind die einzige beiden Ausschnitte aus Anton Urspruchs Opernerstling, die auf Tonträgern verfügbar sind. Rainer Maria Klaas hat sie am Flügel für CD interpretiert, doch vermitteln sie die Farbigkeit der frühen Partitur Anton Urspruchs und verweisen auf seinen individuellen Klangstil. In Kenntnis der nachfolgenden Oper erweist sich das frühe Werk idiomatisch bereits als unverkennbar von Anton Urspruch stammend.


Das Unmöglichste von Allem.
KOMISCHE OPER
in einem Vorspiel und drei Akten.
Dichtung
(frei nach Lope de Vega's Komödie: „El major imposible")
und Musik
von
Anton Urspruch.
Uebersetzungsrecht vorbehalten.
Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.
Eigenthum der Verleger.
LEIPZIG, AUG. CRANZ.
Brüssel, A. Cranz. London, Cranz & Co.

Anton Urspruch: Das Unmöglichste von Allem, Libretto
LeipzigAug. Cranz
Library of Congress
https://www.loc.gov/resource/musschatz.20914.0

Spanischer Stoff für eine komische Oper – „Das Unmöglichste von Allem"

„Imposible", das Unmögliche, hat Felix Lope de Vega Carpio (1562-1635) wiederholt in seinen Komödien beschäftigt, aber die Steigerung „El mayor imposible" nur einmal. Schon früh erkannte der deutsche Dichter und Jurist Lukas von Bostel (1649-1716) den Stoff als für die Opernbühne sehr geeignet: *„Das Unmoeglichste Ding / Jn einem Sing-Spiel vorgestellet"* wurde 1684 von Johann Philipp Fortsch (1652-1732) vertont und in der Hamburger Oper am Gänsemarkt aufgeführt. Gut zweihundert Jahre später verwandelte Anton Urspruch Lope de Vegas Komödie in seine zweite abendfüllende Literaturoper. Verblüffend, welch zusätzlicher Wortwitz Urspruch dabei eingefallen ist, bis hin zur überbordenden Komik jener in der Vorlage nur angerissenen Szene, in welcher der Diener Ramon eine schwere Krankheit und seinen bevorstehenden Tod fingiert.
Die Zuspitzung des "Unmöglichsten" gegenüber Lope de Vega erfolgt bereits bei Anton Urspruch, indem er das soeben siegreich beendete Kriegsgeschehen zur Grundlage der Handlung macht. Die fragwürdigen Erfolge auf dem Schlachtfeld werden übertragen und fortgesetzt im heimischen Bereich, als Krieg zwischen Mann und Frau, Bruder und Schwester, Familien, Interessenvertretern, Parteien. Wie so oft im 20. – und leider auch noch im 21. – Jahrhundert soll auf dem vom Krieg gezeichneten Gelände, auf der Folie von Blutvergießen und Gräuel, so als wäre nichts gewesen, die friedliche Welt der Normalisierung entstehen.

Im konkreten Fall sind drei Frauen in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten klüger als die männlichen Potentaten: die Dienerin Celia, die begehrte junge Diana und die Königin selbst verwirklichen, mit Raffinesse, Psychologie und Witz, die Utopie einer Emanzipation der Frau. Dabei schlägt in der Handlung „Das Unmöglichste von Allem" die Direktheit immer wieder um in Groteske und Lachen. Denn Anton Urspruch reklamiert das Spiel der Bühne als ein Spiel des Lebens im höheren Sinne.

Opernführer sind immer ein guter Indikator für aktuelle Aufführungen musikalischer Bühnenwerke im Spielplan des jeweiligen Erscheinungsjahres. In der siebten Auflage von Lackowitz' „Opernführer" findet man im „III. Nachtrag" diverse Novitäten der Jahrhundertwende, neben Inhaltsangaben zu Eugen d'Alberts „Kain" (1900), August Bungerts „Nausikaa" (1901), Emanuel Chabriers „Briseis (Die Braut von Korinth)" (1898) , Umberto Giordanos „André Chénier" (1896), Hans Pfitzners „Der arme Heinrich" (1895), Giacomo Puccinis „Die Bohème" (1897), Max von Schillings' „Der Pfeifertag" (1899), Siegfried Wagners „Herzog Wildfang" (1901) und Heinrich Zöllners „Die versunkene Glocke" (1899) fehlt in Lackowitz' „Textbuch der Textbücher" auch nicht ein Abriss der Handlung „Das Unmöglichste von Allem": *„Dichtung nach Lope de Vega und Musik von Anton Urspruch"*, allerdings mit der irreführenden Angabe *„Erste Aufführung: 10. Januar 1899 in Elberfeld"*.[21]

Ebenfalls eines spanischen Stoffes bediente sich im Jahre der Uraufführung der Oper Urspruchs auch Georg Jarno mit „Der Richter von Zalamea" (1899), auf ein Libretto des Dichters Viktor Blüthgen nach Calderon. Ebenso griffen Hugo Wolffs Beiträge für die Opernbühne beim Genre komische Oper auf spanische Vorlagen zurück, der 1898 uraufgeführte „Corregidor" (wie dann auch Manuel de Fallas Ballett-Version desselben Stoffes, „Der Dreispitz") und die Fragment gebliebene Oper „Manuel Venegas" (nach einem Roman von Pedro de Alarcon).
Peter Cornelius, den Julius Kapp nicht zu Unrecht als Vorbild Anton Urspruchs für die Partitur der Oper „Das Unmöglichste von Allem" nennt, hat mit seiner Oper „Der Cid" Spanien und dessen Nationalheld selbst Tribut gezollt. Stärker als in der „Cid"-Partitur dürfte Urspruchs Vorbild, was den Witz der Musik angeht, jedoch in Cornelius' „Der Barbier von Bagdad" zu finden sein. Dass diese Oper in Weimar unter der musikalischen Leitung von Franz Liszt uraufgeführt worden war und dass die auf Liszts Anraten von Cornelius nachkomponierte, heitere Potpourri-Ouvertüre in D-Dur nach Cornelius' Tod von Liszt selbst instrumentiert wurde, sind weitere Verbindungslinien zwischen Cornelius' Meisterwerk zu dem von Liszts Lieblingsschüler.
Peter Cornelius hat die musikalische Komik von Imitation, Presto-Kanon und skurriler Kontrapunktik allerdings nicht selbst erfunden, sondern von seinem Abgott Hector Berlioz für die deutsche Opernbühne adaptiert und weiter entwickelt. Neben Hector Berlioz'„Benvenuto Cellini" gebührt insbesondere dessen Shakespeare-Oper „Beatrice et Benedict" die Vorreiterposition. (Und an den Malvolio in

21 W. Lackowitz: *Der Opernführer. Textbuch der Textbücher.* Leipzig (7) o. J., Bd. 2, S. 390.

(1901), Emanuel Chabrier's "Briseis (The Bride of Corinth)" (1898), Umberto Giordano's "André Chénier" (1896) and Hans Pfitzner's "Der arme Heinrich" (1895), Giacomo Puccini's "Die Bohème" (1897), Max von Schillings' "Der Pfeifertag" (1899), Siegfried Wagner's "Herzog Wildfang" (1901) and Heinrich Zöllner's "Die versunkene Glocke" (1899), Lackowitz's "Textbuch der Textbücher" also a synopsis of "Das Unmöglichste von Allem": "Poetry based on Lope de Vega and music by Anton Urspruch", but with the misleading indication "First performance: 10. January 1899 in Elberfeld". [21]

In the year of the premiere of Urspruch's opera, Georg Jarno availed himself of Spanish material for his "Der Richter von Zalamea" (1899), based on a libretto by the poet Viktor Blüthgen based on Calderon. Likewise, Hugo Wolff's contributions to the opera stage in the genre of comic opera drew on Spanish models: the "Corregidor", which premiered in 1898 (as did Manuel de Falla's ballet version of the same material, "Der Dreispitz"), and the fragmentary opera "Manuel Venegas" (based on a novel by Pedro de Alarcon).
Peter Cornelius, cited by Julius Kapp as a source of influence on Anton Urspruch's opera "Das Unmöglichste von Allem", paid tribute to Spain and its national hero with his opera "Der Cid". More apparently than in the "Cid" score, however, as far as musical wit is concerned, connection is found in "The Barber of Bagdad". The fact that this opera was premiered in Weimar under the musical direction of Franz Liszt and that the cheerful potpourri overture in D major, which was recomposed by Cornelius on Liszt's advice, was orchestrated by Liszt himself after Cornelius' death, are further associations connecting the masterpieces of Cornelius and those of Liszt's favourite pupil.
Peter Cornelius, however, did not invent the musical comedy of imitation, presto canon and bizarre counterpoint himself, but adapted and further developed it for the German opera stage inspired by his idol Hector Berlioz. In addition to Hector Berlioz's "Benvenuto Cellini", his Shakespearean opera "Beatrice et Benedict" deserves special mention as a pioneering work. (And Fulgencio in Urspruch's opera is reminiscent of Malvolio in Shakespeare's "Was ihr wollt", the model for "Beatrice et Benedict").
Formal correspondences of musical wit are based on the dramaturgical interweaving of text and music, - and so it is only natural that for his second, comic opera, Urspruch also ventured the path of the poet-composer that Peter Cornelius had mapped out.
The plot of the comic opera "The most impossible of all" is portrayed by the composer's daughter as follows:
"The Queen believes that the most impossible thing of all is to keep chaste a loving wife. Roberto, a nobleman in her service, bets that he can shield his sister Diana from any suitor. At the queen's behest, her courtier Lisardo, aided by his servant Ramon, seduces Diana. Roberto's idea of safely winning the wager himself is to marry off his sister to the Höfling Feniso. In the run-up to the bet, he hides her at home and tries to cut her completely off from the outside world. Lisardo and Ramon manage to outwit Roberto and free Diana and her servant Celia from Roberto's house. When Roberto encounters the fugitives in the street, Lisardo is even able to trick the ignorant man into escorting the two veiled ladies into Lisardo's house. At time of the deadline, in the queen's hall, Roberto realises

that it was he himself who brought his sister into the rival's house. The Queen decides that Diana can decide for herself whom she wants to belong to. Thus Diana and Lisardo prove her thesis that keeping chaste a loving wife is 'the most impossible thing of all'." [22]

Unlike today's daily press, reviews at the end of the 19th century still went into great detail about the score, and critics and readers at that time were obviously interested in the illumination of musical and dramaturgical contexts.
"Mozartian style, progressing without closed numbers[,] with frequent use of ensemble movements", [23] wrote the reviewer of the Wiener Neue[n] freie Presse. The critic writing for the Kölnische Zeitung noticed that Urspruch had "made Nicolai's skilful transitions his own in the recitatives". [24] This opera was "overflowing with music, as it were", he remarked. [25] remarked the reviewer of the Schwäbische Zeitung.
The complexity of an opera, however, is accompanied by a disadvantage influencing potential popularisation. There is no



Illustration, c.1941, Slg./Col. Pachl

outstanding hit number in "Das Unmöglichste von Allem" that could easily serve as a single aria on record or on the radio. Berit's Fritz Volbach realised this at the première: "the whole is so interwoven and so interdependent that it will be impossible to transplant even a single piece of the work as a number into the concert hall." [26]

Shakespeares „Was ihr wollt", der Vorlage zu „Beatrice et Benedict", gemahnt der Fulgencio in Urspruchs Oper.) Formale Entsprechungen von musikalischem Witz basieren auf der dramaturgischen Verflechtung von Text und Musik, – und so ist es nur naheliegend, dass Urspruch für seine zweite, komische Oper, auch hier jenen Weg des Dichterkomponisten einschlug, den Peter Cornelius vorgezeichnet hatte.

Die Handlung der komischen Oper „Das Unmöglichste von Allem" umreißt die Tochter des Komponisten wie folgt: *„Die Königin vertritt die Meinung, das Unmöglichste von Allem sei, eine liebende Frau zu behüten. Roberto, ein Edelmann in ihren Diensten, wettet dem entgegen, er könne seine Schwester Diana vor jedem Werben beschützen. Im Auftrag der Königin versucht nun Lisardo, ebenfalls in ihren Diensten, mit Hilfe seines Dieners Ramon, Dianas Liebe zu gewinnen, was ihm auch gelingt. Robertos Idee, die Wette seinerseits sicher zu gewinnen, ist die Vermählung seiner Schwester mit dem Höfling Feniso. Im Vorfeld versteckt er sie im Haus und versucht, sie von der Außenwelt völlig abzuschirmen. Lisardo und Ramon gelingt es, Roberto zu überlisten und Diana und ihre Dienerin Celia aus Robertos Haus zu befreien. Als Roberto den Flüchtenden auf der Straße begegnet, kann Lisardo den Unwissenden sogar dazu überlisten, die beiden verschleierten Damen zu Lisardos Haus zu geleiten. Am Stichtag, im Saal der Königin, wird Roberto klar, dass er selbst es war, der seine Schwester dem Rivalen ins Haus gebracht hat. Die Königin bestimmt, Diana könne für sich selbst entscheiden, wem sie angehören wolle. Auf diese Weise sind Diana und Lisardo der Beweis für ihre These, eine liebende Frau zu behüten, sei ‚das Unmöglichste von Allem'."* [22]

Anders als in der heutigen Tagespresse gingen Rezensionen am Ende des 19. Jahrhunderts noch ausführlich auf Details der Partitur ein, waren Kritiker und Leser zu jener Zeit an der Erhellung musikalischer und dramaturgischer Zusammenhänge offensichtlich interessiert. *„Mozart'schen Styl, fortscheitend ohne abgeschlossenen Nummern[,] unter häufiger Anwendung von Ensemblesätzen"*[23], konstatierte der Rezensent der Wiener Neue[n] freien Presse. Dem Rezensenten der Kölnischen Zeitung fiel auf, Urspruch habe sich *„in den Recitativen [Otto] Nicolais geschickte Übergänge zu eigen gemacht"*.[24] Diese Oper sei *„mit Musik gleichsam überfüllt"* [25], bemerkte der Rezensent der Schwäbischen Zeitung.

22 Theodora Kircher, a.a.O.
23 Neue Freie Presse, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.) a. a. O. S. 6.
24 Kölnische Zeitung, zitiert nach N. N. (Hg. August Cranz): Urtheile, a. a. O. S. 2.
25 Schwäbische Zeitung, zitiert nach N. N. (Hg. August Cranz): Urtheile, a. a. O., S. 5.

Die Komplexität einer Oper bringt allerdings einen Nachteil im Hinblick auf ihre Popularisierung mit sich. Es gibt in „Das Unmöglichste von Allem“ kein herausragendes Highlight, welches sich als Einzelarie auf Schallplatte oder im Rundfunk hätte durchsetzen können. Berits Fritz Volbach erkannte dies anlässlich der Uraufführung: *„das Ganze ist so gefügt und so einander bedingend, das es unmöglich sein wird, auch nur ein einziges Stück des Werkes als Nummer in den Concertsaal zu verpflanzen.“* [26]

Wohl aus diesem Grunde verfasste der Komponist ein Potpourri für Klavier. Für Opernbesucher, die sich auf eine Aufführung vorbereiten oder sich deren Höhepunkte anschließend nochmals am Klavier wachrufen wollten, war es um die Jahrhundertwende und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts üblich, schöne Stellen zeitgenössischer Opern als Potpourri aneinanderzureihen. Derartige, häufig in leichter und in schwierigerer Version für Klavier herausgegebene Transkriptionen – etwa der Opern von Siegfried Wagner, Hans Pfitzner und Franz Schreker – trugen zur Steigerung der Popularität zeitgenössischer Komponisten bei. Über *„Motive aus der Oper ‚Das Unmöglichste von Allem' von Anton Urspruch“ erschien ein solches „Potpourri“* [27]. Hierin sind insgesamt sechzehn Szenen, berücksichtigt, die jedoch nicht chronologischer Reihenfolge der Handlung erklingen.

Musikalische Besonderheiten

Musikalische Besonderheiten gibt es in dieser Oper gleichwohl mannigfach zu entdecken.

Das Finale der Oper ist eine Tripelfuge mit fünf durchgeführten Themen. Dieses Schlussseptett, das den Schluss von Verdis „Falstaff“ überbietet, bezeichnen die Neuen Hessischen Volksblätter als *„genialen Wurf“* [28], und Volbach wies hin auf Josquin de Pres.[29] Dieses finale Ensemble schließt mit den Worten, die der Oper den Titel geben: “Das Unmöglichste von Allem!“

Für den vokalen Aspekt innerhalb der kompositorischen Absichten Urspruchs trifft zu, was dessen Tochter definierte: *„Mehr und mehr aber sah er als musikalisches Ziel, die menschliche Stimme zum Träger der Tonkunst zu machen durch Wort-Tonverschmelzung.“* [30]

In den Leipziger Signalen war hierüber zu lesen: *„Urspruch kehrt in seiner Oper zur alten classischen [!] Form der komischen Oper zurück. Das Gesangliche spielt bei ihm die Hauptrolle, das Orchester, obgleich es durchweg polyphon und im modernen Sinne behandelt ist, doch erst die zweite Rolle.“* [31]

Und der Berliner Börsen-Courier kam zu dem Schluss: *„Die Oper gehört zu den ausgesprochenen Gesangsopern, in welcher der Gesang über dem Orchester steht, welches zurücktritt, aber modern behandelt ist. Im Gesang ist der declamatorische [!] Stil vollständig vermieden, vielmehr die alte bel canto-Form beibehalten. Erwähnenswert ist ferner, dass die Oper, ohne Leitmotive gearbeitet, durchweg polyphon gehalten ist. Hier und da hören wir – und dies soll durchaus kein Tadel sein –*

26 Fritz Volbach, Frankfurter Zeitung. Frankfurt/Main, 7. November 1897, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.) a. a. O, S. 2.
27 Anton Urspruch: *Potpourri über Motive aus der Oper „Das Unmöglichste von Allem“.* August Cranz, Leipzig 1898.
28 ebenda.
29 Vgl. Volbach, a. a. O., S. 3.
30 Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.
31 Leipziger Signale, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 6.

Probably for this reason, the composer wrote a potpourri for piano. Around the turn of the century and in the first third of the 20th century, it was common for opera-goers who wanted to prepare for a performance or recall its highlights on the piano afterwards to string together beautiful passages from contemporary operas as a potpourri. Such transcriptions, often published in a range of technical levels for the piano - for example, of the operas of Siegfried Wagner, Hans Pfitzner and Franz Schreker - served to spread the popularity of contemporary composers. Such a "potpourri" based on "Motifs from the Opera 'Das Unmöglichste von Allem' by Anton Urspruch” [27] contained a total of sixteen scenes, which, however, are not set in chronological order of the plot.

Musical characteristics

There is a plenty of musical peculiarities to be discovered in this opera.

The finale of the opera is a triple fugue with five themes. This final septet, which surpasses the ending of Verdi's "Falstaff", is described by the Neue Hessische Volksblätter as a “brilliant success" [28] , reminding Volbach of Josquin de Pres. [29] This final ensemble closes with the words granting the opera its title: "The most impossible of all!

Considering the vocal aspect of Urspruch's compositional intentions, what his daughter defined is true: "More and more, however, his musical goal was to make the human voice the bearer of musical art through word-sound fusion". [30]

The Leipziger Signalen wrote: "In his opera, Urspruch returns to the old classical [!] form of comic opera. The vocal part plays the main role, the orchestra, although it is polyphonic throughout and treated in the modern sense, only the second role." [31]

And the Berliner Börsen-Courier concluded: "The opera ranks among the genuinely vocal operas, in which the singing reigns above the orchestra which takes a back seat but is treated in a modern way. In the singing, the declamatory [!] style is completely avoided, rather the old bel canto form is retained. It is also worth mentioning that the opera, without leitmotifs, is polyphonic throughout. Here and there - and this is by no means a reproach - we hear the teacher of music from the work, for example in a quartet in double canon form and in a finely worked fugue on five themes." [32]

The tuba is used for the first time in the full orchestral movement of the orchestral postlude of the scenic prelude.

In the first scene of the third act, the listener/reader increasingly encounters instrumental effects which the Swabian Chronicle had [33] described as "instrumental jokes". Thus the tuba grotesquely satirises the serenade, and a col legno at Feniso's entrance underlines the assertion of the rattling figure of the skeleton.

A. Urspruch's late return to the stage

1. His once successful opera "*The Most Impossible Thing of All*"

by Prof.Dr. Peter P. Pachl †

In Ramon's fictitious death scene, the Badischer Landbote refers to the "Italian farca; bassoon, tuba and double bass create a humorous mood in which the Dies Irae resounds as a parody". [34]
The music critic of the Neue Hessische Volksblätter was struck by the fact that the trombones are "almost entirely excluded from the score", "but when they are brought into play, the effect is all the more brilliant". [35]

Early success story

Theodora Urspruch-Kircher has listed the most important stages of the opera, which premiered in Karlsruhe on 5 November 1897: "It was a comic opera in the finest artistic sense, whose structure, songfulness and grace always met with great acclaim at all performances. The premiere in Karlsruhe in 1897 was conducted by Felix Mottl, followed by Darmstadt" - on 25 November 1897 under Hofkapellmeister de Haan - "Weimar, Leipzig, Cologne [20 October] 1898 [musical director: Arno Kleffel; director: Alois Hofmann], Elberfeld and Frankfurt 1899 and Prague under Leo Blech. The latter was probably the most brilliant performance, which the then well-known critic Dr. Batka judged outstanding. Leading musicians and critics welcomed it eagerly, for now at last a comic opera had appeared of cultivated taste and witty wit, so masterly in its structure and meaningful art in its thematic treatment that nothing like it had been known since the Mozart operas." [36]



The 2011 revival: a play of life in a higher sense

The pianopianissimo-musiktheater staged the revival in 2011 at the KulturStadtLev Forum in Leverkusen, followed by guest performances in Bad Nauheim and Offenbach until 2013.
For the first time, Urspruch's score was to be performed unabridged - including those scenes that Felix Mottl had deleted at the premiere, whereupon all subsequent theatres followed his example.
With their guaranteed joy in acting and physical intensity, the pianopianissimo-musiktheater, with its solistically cast ensemble members appeared predestined for (re) discoveries and an optimal team for the score, which does without classical choral scenes, with its attested abilities to role-congruently perform all solo parts as well as the
The desire was to transform the impossible into an exuberant event in the musical-dramatic realisation of the original in a

den Lehrer der Musik aus dem Werke, so in einem Quartett in Doppel-Canonform und in einer fein gearbeiteten Fuge über fünf Themen.“[32]
Die Tuba kommt erstmals im vollen Orchestersatz des orchestralen Nachspiels des szenischen Vorspiels zum Einsatz. Im ersten Bild des dritten Aktes trifft der Hörer/Leser verstärkt auf instrumentale Effekte, welche die Schwäbische Chronik als „*Instrumentalscherze*“[33] bezeichnet hatte. So persifliert die Tuba grotesk das Ständchen, und ein col legno beim Auftritt Fenisos unterstreicht die Behauptung der Klappergestalt des Gerippes.
Bei Ramons fingierter Sterbeszene schlägt der Badische Landbote den Bogen zur *„italienische[n] Farca; Fagott, Tuba und Kontrabass bringen eine humorvolle Tonstimmung hervor, in welcher das Dies Irae als Parodie durchklingt.*“[34]
Dem Rezensenten der Neuen Hessischen Volksblätter war es aufgefallen, dass die Posaunen *„aus der Partitur fast gänzlich ausgeschlossen“* sind, *„aber wenn sie zur Verwendung kommen, dann ist die Wirkung um so glänzender.“* [35]

Frühe Erfolgsgeschichte

Die wichtigsten Stationen der am 5. November 1897 in Karlsruhe uraufgeführten Oper hat Theodora Urspruch-Kircher aufgelistet: *„Es war eine komische Oper im feinsten kunstvollen Sinne, deren Aufbau, Sanglichkeit und Grazie immer großen Beifall fand bei allen Aufführungen. Die Uraufführung in Karlsruhe 1897 leitete Felix Mottl, danach folgte[n] Darmstadt“*– am 25. November 1897 unter Hofkapellmeister de Haan – *„Weimar, Leipzig, Köln [20. Oktober] 1898 [Musikalische Leitung: Arno Kleffel; Regie: Alois Hofmann], Elberfeld und Frankfurt 1899 und Prag unter Leo Blech. Letztere war wohl die glänzendste Aufführung, die der damals bekannte Kritiker Dr. Batka hervorragend beurteilte. Führende Musiker und Kritiker begrüßten es lebhaft, dass nun endlich eine komische Oper erschienen sei von kultiviertem Geschmack und geistreichem Witz, so meisterhaft im Aufbau und sinnvoller Kunst in der thematischen Verarbeitung, dass man seit den Mozart-Opern nichts ähnliches kenne.“* [36]

Die Wiederaufführung im Jahre 2011: ein Spiel des Lebens im höheren Sinne

Das pianopianissimo-musiktheater realisierte 2011 im KulturStadtLev Forum in Leverkusen die Wiederaufführung, anschließend führten Gastspiele bis ins Jahr 2013 nach Bad Nauheim und Offenbach.
Erstmals sollte dabei Urspruchs Partitur ungekürzt erklingen – also auch jene Szenen, die Felix Mottl bei der Uraufführung

32 Berliner Börsen-Courier, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 3.
33 Schwäbische Chronik, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 5.
34 Badischer Landsbote, zitiert nach: Aug. Cranz (Hg.), a. a. O., S. 5.
35 Neue Hessische Volksblätter, Darmstadt 26. November 1897. In: Aug. Cranz (Hg.): *Das Unmöglichste von Allem. Komische Oper in einem Vorspiel und drei Akten von Anton Urspruch. Erstaufführung am 5. November 1897 im Grossh. Hoftheater in Karlsruhe. Urtheile der Presse.* Leipzig o. J. (1897), S. 7. Neue Hessische Volksblätter, a. a. O., S. 7.
36 Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

gestrichen hatte, woraufhin alle Bühnen, die diese Oper nachspielten, seinem Beispiel gefolgt waren.
Mit seiner attestierten Spielfreude und Körperintensivität schien das für (Wieder-)Entdeckungen prädestinierte pianopianissimo-musiktheater eine optimale Formation für die auf klassische Chorszenen verzichtende Partitur, mit seinen attestierten Fähigkeiten, ebenso alle Solopartien rollenkongruent wie die solistisch verkörperte Gesellschaft. Erklärtes Ziel war es, in der musikdramatischen Umsetzung der Vorlage das Unmöglichste in einer die Skurrilität der Handlung noch zuspitzenden Spielanordnung überbordend zum Ereignis zu machen.
Dem folgte das Publikum uneingeschränkt applausfreudig und die Mehrzahl der Rezensenten überaus angetan – doch gab es auch zwei Ausnahmen. So reagierte ein rezensierender Opernfreund mit dem Urteil: *„schlimmster Pennälerhumor mit peinlichsten Sexualitätlichkeiten lassen zu unterem Niveau aufblicken, die Kostüme sind einfach häßlich [!], sehen aus wie aus einer ollen Karnevals-Verkleidungskiste mit schlimmem Geschmack ausgesucht, diese Männer in Discostrumpfhosen verfolgen einen in die abscheulichsten Designer-Albträume.“* [37] In dieselbe Kerbe schlug der Leverkusener Stadtanzeiger: *„In einer Geschichte um Männer, die erkennen müssen, dass vor Liebe rasende Frauen eben ‚unmöglich‘ sind, darf es natürlich auch einmal frivol zugehen. Aber gleich zu Beginn dieses Drei-Stunden-Marathons Damen in Strapsen auf die Herren loszulassen und Akte der oralen Befriedigung sowie des hektischen Beischlafes im Stehen zu zeigen, gemahnt - zumal vor der erwähnten Vorhang-Kulisse - dann doch mehr an die vor 40 Jahren fürs private Volk gedrehten Aufklärungsfilmchen und ‚Josefine Mutzenbacher‘-Streifen. Hieraus einen Verweis auf den aktuellen Zeitgeist oder gar eine Gültigkeit für den Ist-Zustand des modernenn (Musik-)Theaters abzuleiten, ist unmöglich.“* [38]
Den gegenteiligen Standpunkt bezog die Rezensentin Silke Rodemerk: *„Glitzernde Outfits, allgegenwartige phallische Darstellungen, Spielzeugtiere und mit Herzchen bemalte Schreibtäfelchen, dazu als treue Hunde verkleidete oder aphrodisierendes Lakritz verteilende Dienerschaft – zu sehen gab es viel in der bunten, bewusst überzogenen Inszenierung. Unbestreitbar hatten manche Details auch einen gewissen Charme, wie etwa die zarte Wade der Diana, die im richtigen Moment neckisch aus dem Vorhang herausschaute, oder der stumpfsinnig allgegenwärtig Müll aufsammelnde ‚Hausmeister‘ Fulgencio, der für Roberto spitzeln sollte. […] Vielleicht war man gut beraten, sich über manche allzu alberne Details nicht zu viele Gedanken zu machen, sondern sie schmunzelnd hinzunehmen als den Gag, als der sie gemeint waren.“* [39]
In der „Opernwelt“ konstatierte Ekkehard Pluta angesichts der *„ungekürzte[n] Originalfassung, es handelte sich also gleichsam um eine zweite ‚Uraufführung‘. Sie darf in musikalischer wie szenischer Hinsicht als geglückt bezeichnet werden, denn sowohl der Dirigent Israel Yinon als auch der Regisseur und Initiator Peter P. Pachl fanden einen der Musik adäquaten Stil. Im Orchester des Sorbischen National-Ensembles Bautzen gab es*

37 Martin Freitag in: *Der Opernfreund, Älteste deutsche private Opernzeitung.* Meerbusch,.September 2011.

38 Frank Weiffen: *Dem Chaos hilflos ausgeliefert. „Das Unmöglichste von Allem!“ verliert sich im Forum in Effekthascherei.* In: Leverkusener Stadtanzeiger vom 28. 9. 2011

39 Silke Rodemerk: *Niemand kann eine verliebte Frau behüten.* In: Wettermarker Zeitung, 25. 10. 2011.

play arrangement that accentuated the bizarreness of the plot.
The audience followed raptly with unreserved applause and the majority of reviews were extremely enthusiastic - but there were also two exceptions. One reviewing opera lover rendered the verdict: "the worst grammar school boy humour and the most embarrassing jokes revolving around sex make you look up to a lower level, the costumes are simply ugly [!], look like they were picked out of an old carnival dress-up box with bad taste, these men in disco tights chase you into the most hideous designer nightmares". [37] The Leverkusen Stadtanzeiger followed suit: "In a story about men forced to realise that women who are madly in love are just 'impossible', it is of course allowed to be frivolous for once. But to let the ladies in suspenders loose on the men right at the beginning of this three-hour marathon and to show acts of oral satisfaction and hectic intercourse while standing up - especially against the aforementioned curtain backdrop - is more reminiscent of the sex education films and 'Josefine Mutzenbacher' strips made for private viewers 40 years ago. It is impossible to derive from this a reference to the current zeitgeist or even a validity for the actual state of modern (music) theatre." [38]
Reviewer Silke Rodemerk saw it another way: "Glittering outfits, ubiquitous phallic representations, toy animals and writing tablets painted with hearts, plus servants dressed as faithful dogs or handing out aphrodisiac liquorice - there was plenty to see in the colourful, deliberately over-the-top production. Undeniably, some details also had a certain charm, such as Diana's delicate calf, which teasingly peeked out of the curtain at the right moment, or the obtusely omnipresent 'caretaker' Fulgencio, who was supposed to spy for Roberto. [...] Perhaps one was well advised not to worry too much about some overly silly details, but to accept them with a smile as the gag they were meant to be.“ [39]
In "Opernwelt", Ekkehard Pluta stated that regarding the "unabridged original version, it was, so to speak, a second 'premiere'. In both musical and scenic terms, it can be described as a success. Both the conductor Israel Yinon and the director and initiator Peter P. Pachl found a style appropriate to the music. There were no dry spells in the orchestra of the Sorbian National Ensemble of Bautzen, everything flashed and flared, quavered ironically here and revelled in palatable cantilenas there. The production, discreet in its use of modernisms, was unpretentious, had dancing grace in places and induced the singers to unobtrusive comedy. Rebecca Broberg as the Queen and Matthias Grätzel as Lisardo were occasionally allowed to show off heroically, Anne Wieben was able to exude lyrical loveliness in the rich part of Diana. Catarina Maier as the coquettish maid Celia, Ralf Sauerbrey as the constantly disguising servant Ramon and Johannes Föttinger as the foppish suitor Feniso had the laughs on their side." [40]
Christoph Schulte im Walde summed it up in the Neue Westfälische Zeitung: “Noone should claim that such views no longer exist today: that the man only has to say it - and the woman always has to obey. You don't have to look far to come across these antiquated roles again today. And when women rebel against it, when they undermine the macho male roles? Then we are in the middle of Anton Urspruch's opera "The Impossible of Everything", first performed in 1897 and now rediscovered after more than 100 years. [...] Lope da Vega created the basis for Urspruch's libretto with his comedy "El mayor imposible", which actually contains all

the ingredients for a promising comedy: Love, jealousy, disguise and mistaken identities, echoes of the Commedia dell' arte. At its core, it is - as in Mozart's "Cosi fan tutte" - about a bet. Only here it is not the fidelity of the women that is put to the test, but the ability of the men to keep an enamored woman away from her beloved. Roberto claims this with regard to his sister Diana, but - and you can already guess this - at the end of all the intrigues and serious jokes there is nothing to keep the woman away from the man of her dreams.
Anton Urspruch succeeded in creating musical fireworks with his opera. One hears echoes of Wagner, experiences beautiful ensembles in the spirit of Mozart and Rossini. But it is also clear that despite all the musical citations, Urspruch is not a copyist, but rather creates his very own tonal language, which thanks to the continuous brio mood is never boring. Urspruch plays with the (thwarted) expectations of the listener. Those who thought the composer was a "minor master" are wrong.
[...] Set designers Robert Pflanz and Thilo Zürn lay out a huge cloth in pink-grey army look, representing the changes of scene - a smart thing! Not to mention the funny costumes in which the protagonists produce hilarious moments again and again. [...] The actors, at any rate, enjoyed this 'impossible', as did the orchestra of the Sorbian National Ensemble Bautzen under conductor Israel Yinon." [41]
Friedeon Rosén reported on the "successful revival in its original length" in Vienna's Neues Merker:
"With the most sparing of stage devices, actually only a variously draped deck curtain [...] the comedy is unwound vivaciously [...], whereby the direction does not deny itself the wittiest of delicious allusions and latent gags. Especially the choleric Fulgencio in the blue overalls, who falls in love with the beautiful Clelia, is quite soft-spoken as he picks up trash with his trash reaching stick. His opponents throw tissue after tissue for him to pick up. " [42]
In the Neue Musik-Zeitung, Alexander Kleinschrodt ascertained:
"Glenn Gould once asked: 'Should we dig up the rare Romantics? At the time, the pianist was still negative. Even if music history probably doesn't have to be rewritten now, after the Leverkusen origin, one can still say: go for it!"
And about the practicable stage design, it read: "Robert Pflanz's stage is quite exemplary for a low-budget production. Only one cloth in a camouflage pattern hangs out of the stage sky, but it is constantly rearranged, offers the singers loopholes and in the end even curves into the roof of the royal throne room. This economy of means could be an example for some of the larger houses that ultimately offer orgies of equipment that are no more expressive.
Israel Yinon and the orchestra of the Sorbian National Ensemble of Bautzen take great pains to emphasise the expressive surges of the score, and Urspruch's instrumental effects also shine through clearly. In general, Urspruch's music is densely composed, often polyphonic, and regularly offers virtuoso ensembles - which again alludes to Mozart - in which the action is turbulently driven forward. It works well as an amplifier of the stage action, but lacks anything memorable, let alone a popular song. But perhaps that is precisely too much to ask; perhaps this fleeting smoothness of the music is even a mark of quality for a late 19th-century play opera." [43]

The Rheinische Post's critic called the music "the real experience of this evening. It swept along, perhaps precisely where Liszt's composer

keine Durststrecken, alles flitzte und blitzte, keckerte hier ironisch und schwelgte dort in süffigen Kantilenen. Die Inszenierung, diskret im Umgang mit Modernismen, war unprätentios, hatte stellenweise tänzerische Grazie und motivierte die Sanger zu unaufdringlicher Komödiantik. Rebecca Broberg als Königin und Matthias Grätzel als Lisardo durften gelegentlich auch heroisch auftrumpfen, Anne Wieben konnte im ergiebigen Part der Diana lyrischen Liebreiz verstromen. Catarina Maier als kokette Zofe Celia, Ralf Sauerbrey als sich ständig verkleidender Diener Ramon und Johannes Föttinger als geckenhafter Verehrer Feniso hatten die Lacher auf ihrer Seite.“ [40]
Christoph Schulte im Walde fasste seine Eindrücke in der Neuen Westfälischen Zeitung zusammen: *„Behaupte niemand, solche Ansichten gäbe es heute nicht mehr: dass der Mann es zu sagen - und die Frau stets zu gehorchen hat. Man braucht nicht lange zu suchen, um heute wieder auf dieses antiquierte Rollenverständnis zu stoßen. Und wenn die Frauen dagegen aufbegehren, wenn sie die Macho-Männerrollen unterlaufen? Dann sind wir mitten in Anton Urspruchs Oper „Das Unmöglichste von Allem“, 1897 uraufgeführt und nun nach über 100 Jahren wieder neu entdeckt.[…] Lope da Vega schuf mit seiner Komödie „El mayor imposible“ die Grundlage für Urspruchs Libretto, das eigentlich alle Zutaten für eine Erfolg versprechende Komödie enthält: Liebe, Eifersucht, Verkleidungen und Verwechselungen, Anklänge an die Commedia dell´ arte. Im Kern geht es - wie in Mozarts „Cosi fan tutte“ – um eine Wette. Nur wird hier nicht die Treue der Frauen auf die Probe gestellt, sondern das Vermögen der Männer, eine verliebte Frau von ihrem Liebsten abzuhalten. Roberto behauptet das im Hinblick auf seine Schwester Diana, doch – und das ahnt man schon – am Ende all der Intrigen und ernsten Späße gibt es nichts, was die Frau vom Mann ihrer Träume fernhalten könnte.*
Anton Urspruch gelang mit seiner Oper ein musikalisches Feuerwerk. Man hört Anklänge an Wagner, erlebt wunderschöne Ensembles im Geiste Mozarts und Rossinis. Doch wird auch klar: Bei allen Zitaten ist Urspruch kein Kopist, schafft vielmehr seine ganz eigene Tonsprache, die Dank durchgängiger Brio-Stimmung an keiner Stelle langweilt. Urspruch spielt mit der (konterkarierten) Erwartungshaltung des Hörers. Wer den Komponisten für einen „Kleinmeister“ gehalten hat, liegt falsch. […] Ausstatter Robert Pflanz und Thilo Zürn legen ein riesiges Tuch im pink-grauen Army-Look aus, das wechselnde Spielorte darstellt - eine pfiffige Sache! Ganz abgesehen von den witzigen Kostümen, in denen die Protagonisten immer wieder urkomische Momente produzieren. […] Die Akteure jedenfalls hatten Freude an diesem ‚Unmöglichsten‘, das Orchester des Sorbischen National-Ensembles Bautzen unter Dirigent Israel Yinon auch.“ [41]
Von der „gelungenen Wiederaufführung in der Originallänge“ berichtete Friedeon Rosén im Wiener Neuen Merker:
„Mit sparsamsten Bühnenmitteln, eigentlich nur einem verschiedenst drapierten Deckervorhang […] wird die Komödie auf anschaulich lebhafte Art […] abgespult, wobei sich die Regie nicht der witzigst-köstlichen Anspielungen und latenter Gags versagt. Besonders der cholerische Fulgencio im Blaumann, der sich in die schöne Clelia verliebt, ist mit Pick-Stöcken zum Einsammeln ganz

40 Ekkehard Pluta: *Eine deutsche Opera buffa der Belle Epoque «Das Unmöglichste von Allem» - Anton Urspruch machte es möglich. Nun wurde das Stuck in Leverkusen wiederentdeckt.* In: Opernwelt, Velber November 2011.
41 Christoph Schulte im Walde: *Anton Urspruch war kein Kleinmeister.* In: Neue Westfälische Nachrichten, 29. 09. 2011.

schön weichgezeichnet. Die Gegenseite wirft ihm dazu reihenweise Papiertaschentücher hin.“ [42]

In der Neuen Musik-Zeitung kam Alexander Kleinschrodt zu dem Schluss:

„Glenn Gould hat einmal gefragt: ‘Sollen wir die raren *Romantiker ausgraben?‘ Der Pianist urteilte seinerzeit noch abschlägig. Auch wenn die Musikgeschichte jetzt wahrscheinlich nicht neu geschrieben werden muss, kann man nach dem Leverkusener Urspruch doch sagen: Nur zu!“ Und über das praktikable Bühnenbild war dort zu lesen: „Die Bühne von Robert Pflanz ist für eine Low-Budget-Produktion recht exemplarisch. Nur ein Tuch im Camouflage-Muster hängt da aus dem Bühnenhimmel, doch das wird immer wieder neu arrangiert, bietet den Sängern Schlupflöcher und wölbt sich am Ende gar zum Dach des königlichen Thronsaals. An dieser Ökonomie der Mittel könnten sich manche der mit letztlich auch nicht aussagekräftigeren Ausstattungsorgien aufwartenden größeren Häuser ein Beispiel nehmen.*

Israel Yinon gibt sich mit dem Orchester des Sorbischen National-Ensembles Bautzen alle Mühe, die expressiven Aufwallungen der Partitur aufzuplustern, auch Urspruchs instrumentale Effekte kommen deutlich heraus. Überhaupt die Urspruchsche Musik: Sie ist dicht gesetzt, oft polyphon und bietet – womit wieder Mozart anklingt – regelmäßig virtuose Ensembles auf, in denen die Handlung turbulent vorangetrieben wird. Als Verstärker des Bühnengeschehens funktioniert sie gut, lediglich an Erinnerbarem, gar an einem Gassenhauer fehlt es. Vielleicht ist gerade das aber auch zuviel verlangt, vielleicht ist diese flüchtige Geschmeidigkeit der Musik für eine Spieloper des späten 19. Jahrhunderts sogar ein Qualitätsmerkmal.“ [43]

Die Musik nannte der Rezensent der Rheinischen Post *„das eigentliche Erlebnis an diesem Abend war. Sie reißt mit, vielleicht gerade da, wo der Komponist und Lieblingsschüler Liszts längst vergangenen Zeiten nachgehorcht hat.“* [44]

Über die Aufführung in Bad Nauheim war in der Frankfurter Rundschau zu lesen: *„Die deutschsprachigen Buffoopern zwischen den ‚Lustigen Weibern von Windsor‘ und der ‚Schweigsamen Frau‘ sind zu dünn gesäht, als dass man diesen musikalischen Geniestreich Urspruchs unbeachtet lassen bleiben sollte. […] Die geniale Musik macht die Wiederentdeckung zwingend. Man darf sich also begeistern an drei prallen Stunden Musik (deren Esprit im zweiten Teil noch deutlich zulegt). […] Eine für Tourneeverhältnisse ungewöhnliche Organisationsleistung. Allein 14 Solosänger waren beteiligt […]. Mit dem geringen Aufwand eines bühnenfüllenden Vorhang-, Zelt- oder Baldachintuches appellierte Ausstatter Robert Pflanz an die Phantasie des Zuschauers. […]“* [45]

Und über die „stark akklamierte“ Offenbacher Erstaufführung berichtete die Offenbach-Post: *„Anton Urspruch hat eine Chance verdient, bekommen und genutzt. Nicht in Frankfurt, wo der Komponist 1850 geboren wurde und 1907 starb. Sondern in Offenbach, wo sich das Capitol, die frühere Synagoge, als idealer*

42 Friedeon Rosén, in: Der Neue Merker, Wien, 21. 9. 2011.

43 Alexander Kleinschrodt: *Schattenboxen unterm Tuch: Anton Urspruchs „Das Unmöglichste von Allem“ kommt in Leverkusen zurück auf die Bühne*. NMZ, 23.09. 2011.

44 mkl in: Rheinische Post, 24. 9. 2011.

45 Hans-Klaus Jungheinrich: *Ein Frankfurter in Spanien, Anton Urspruchs unbekannte Oper „Das Unmöglichste von allem" zu Gast in Bad Nauheim* in: Frankfurter Rundschau, 24. 10. 2011.

and favourite pupil had listened to times long past." [44]

The Frankfurter Rundschau wrote about the performance in Bad Nauheim: "The German-language buffo operas between the 'Merry Wives of Windsor' and the 'Silent Woman' are too thinly sown to allow this musical stroke of genius by Urspruch to go unnoticed. [...] The ingenious music makes rediscovery imperative. So you can be thrilled by three hours of music (the esprit of which increases considerably in the second part). [...] An unusual organisational achievement by tour standards. 14 solo singers alone were involved [...]. With the small effort of a stage-filling curtain, tent or canopy cloth, set designer Robert Pflanz appealed to the audience's imagination. […]“ [45]

And concerning the "strongly acclaimed" Offenbach premiere, the Offenbach-Post reported: "Anton Urspruch deserved, got and utilised an opportunity. Not in Frankfurt, where the composer was born in 1850 and died in 1907. But in Offenbach, where the Capitol, the former synagogue, proved to be the ideal place for the grandson of a Jewish cantor." [46] Due to limited space, the full orchestra had to be dispensed with here: "Conductor Günther Lang from the Munich music theatre Pianopianissimo created a version for piano sextet, which was heard for the first time. The pianist, three strings and three wind instruments simulated a larger orchestra." [47]

Ort für den Enkel eines jüdischen Vorsängers erwies.“ [46] Aus Platzgründen musste hier auf das volle Orchester verzichtet werden: *„Dirigent Günther Lang vom Münchner Musiktheater Pianopianissimo erstellte eine Fassung für Klaviersextett, die erstmals erklang. Wobei Pianist, drei Streicher und drei Bläser eine größere Besetzung vortäuschten.“* [47]

46 Markus Terhan: *Damen zeigen es den Herren*. In: Offenbach-Post 22. 3. 2013.
47 Ebenda.






Urspruch: Das Unmöglichste von Allem
Kulturforum Leverkusen 2011
Regie/Director: Peter P. Pachl
Bühne+Kostüme/Stage+Costumes: Robert Pflanz

Der Autor hat als Regisseur, Intendant, Kritiker und Publizist gearbeitet. Völlig unerwartet verstarb er im November 2021. Der hier publizierte Artikel wurde inklusive der Übersetzung bereits noch zu seinen Lebzeiten von ihm genehmigt und erscheint posthum.
https://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl
The author worked as a director, artistic director, critic and publicist. He died unexpectedly in November 2021. The article published here, including the translation, was previously approved by him and appears posthumously

2. Das posthume MeisterWerk "*Die heilige Cäcilia*"

von Prof.Dr. Peter P. Pachl †

Zahlreiche Cäcilienkirchen und Cäcilienvereine sind der Heiligen der Kirchenmusik gewidmet, und schier unüberschaubar sind die bildlichen Darstellungen der Cäcilia. In einer Reihe von Kantaten, deren berühmteste wohl Cäcilien-Ode von Georg Friedrich Händel stammt, wird die am 22. November 230 n. Chr. in Rom getötete Cäcilia als christliche Märtyrerin besungen. Für ein Opernthema schienen sich Leben und Handeln der legendären Gestalt jedoch nicht zu eignen – bis sich Anton Urspruch dieser Römerin annahm und sie Anfang des vergangenen Jahrhunderts als ein musikalisch richtungweisendes, durchaus ephemeres Meisterwerk konzipierte und komponierte. Allerdings blieb die Oper „Die heilige Cäcilia" durch den frühen Tod des Komponisten unvollendet und der Musikwelt unbekannt. Bis in unsere Tage war diese höchst eigenwillige Musiksprache weder zu hören noch auf der Bühne zu erleben.

Im Nachlass des um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert noch viel gespielten, dann zusehends ausgebremsten Dichterkomponisten Anton Urspruch fand sich die ursprünglich auf fünf Akte konzipierte, dann zu vier Akten verdichtete Opernhandlung als Dichtung, Klavierauszug und als unvollendete Partitur-Reinschrift.

Ein erster Blick in die Handschriften der im zweiten Akt abbrechenden Partitur ließ erkennen, dass der Einsatz von Chören in dieser Oper weit über jene von sogenannten Choropern – wie Richard Wagners „Lohengrin" und „Parsifal" oder Modest Mussorgskis „Boris Godunow" und „Chowantchina" – hinausgeht; er mag sich wohl einzig messen lassen mit jenem neuen Maßstab am Einsatz von Chören, den Olivier Messiaen in „Saint François d'Assise" für eine geistliche Opernhandlung des zwanzigsten Jahrhunderts gesetzt hat.

1. Cäcilia in Historie, Legende und Novelle

Der Name Cäcilia weist darauf hin, dass die um das Jahr 200 n. Chr. geborene Römerin aus der altrömischen Familie der Cäcilier stammte, – oder dass sie eine Blinde war. Zuverlässige Angaben zu ihrem Leben fehlen.

Die Legende [1] hingegen berichtet von einer hübschen Adligen, die sich bereits als Kind zu Christus hingezogen fühlte, aber von ihren Eltern dem heidnischen Valerianus angetraut wurde; unter ihrem Brautkleid habe sie ein härenes Gewand getragen, und sie habe ihrem Bräutigam in der Hochzeitsnacht verkündet, dass ein Engel ihre Jungfräulichkeit beschütze. Valerianus, der diesen Engel sehen wollte, schickte sie zum römischen Bischof Urban I. Durch die Begegnung mit einem heiligen Greis wurde Valerianus selbst zum Christentum bekehrt und von Urban getauft. Auf diese Weise konnte Valerianus, als er zu seiner Angetrauten zurückgekehrt war, deren Engel sehen und erleben, wie dieser den Raum mit Lilien und Rosen sowie mit himmlischem Duft erfüllte. Durch diesen Duft wurde dann auch Tiburtius, der Bruder des Valerianus, bekehrt.

Gegen das staatliche Verbot beerdigten Valerianus und Tiburtius die Leichen ermordeter Christen. Sie wurden

1 Vgl. hier und im Folgenden: http://kirchensite.de/index.php?myELEMENT=78540 und http://www.heiligenlexikon.de/BiographienC/Caecilia.html (Zugriff: 21.2.2021).

Numerous Cecilia churches and Cecilia associations are dedicated to the saint of church music, and the pictorial representations of Cecilia are almost endless. In a series of cantatas, the most famous of which is probably Cecilia Ode by George Frideric Handel, Cecilia, who was killed in Rome on 22 November 230 AD, is sung about as a Christian martyr. However, the life and actions of the legendary figure did not seem suitable for an opera theme - until Anton Urspruch took on this Roman woman and conceived and composed it at the beginning of the last century as a musically trend-setting, thoroughly ephemeral masterpiece. However, due to the composer's early death, the opera "Die heilige Cäcilia" remained unfinished and unknown to the musical world. Until today, this highly individual musical language could neither be heard nor experienced on stage.

In the estate of the poet-composer Anton Urspruch, who was still much performed at the turn of the 20th century but then visibly slowed down, the opera plot, originally conceived as five acts and then condensed into four, was found as a poem, a piano reduction and an unfinished fair copy of the score.

A first glance at the manuscripts of the score, which breaks off in the second act, revealed that the use of choruses in this opera goes far beyond that of so-called choral operas - such as Richard Wagner's "Lohengrin" and "Parsifal" or Modest Mussorgsky's "Boris Godunov" and "Khovantchina"; It can only be measured against the new standard for the use of choirs set by Olivier Messiaen in "Saint François d'Assise" for a sacred opera plot of the twentieth century.

1 Cecilia in history, legend and novella

The name Cecilia indicates that the Roman woman, born around the year 200 AD, came from the ancient Roman family of the Cecilians, - or that she was a blind woman. Reliable information about her life is lacking.

The legend [1], on the other hand, tells of a pretty noblewoman who was already attracted to Christ as a child, but was married by her parents to the pagan Valerianus; under her wedding dress she was said to have been wearing a hairy robe, and on her wedding night she announced to her bridegroom that an angel was protecting her virginity. Valerianus, who wanted to see this angel, sent her to the Roman bishop Urban I. Through the encounter with a holy old man, Valerianus himself was converted to Christianity and baptised by Urban. In this way, when Valerianus returned to his spouse, he was able to see her angel and experience how it filled the room with lilies and roses as well as heavenly fragrance. Tiburtius, Valerian's brother, was also converted by this fragrance.

Against the state prohibition, Valerianus and Tiburtius buried the bodies of murdered Christians. They were imprisoned, but before they were beheaded they converted their guard, the knight Maximus, whom the Roman prefect Almachius also had beheaded. Cecilia buried the three bodies, thus also violating the law.

In his search for the remains of the martyrs, Almachius came across Cecilia. He

1 Cf. here and in the following: http://kirchensite.de/index.php?myELEMENT=78540 and http://www.heiligenlexikon.de/BiographienC/Caecilia.html (accessed: 21.2.2021).

threatened her and had her put into a boiling bath, which, however, did not harm the Christian. Three attempts to behead her also failed. The seriously wounded survived for three days, gave away her property and converted many to the Christian faith. Urban I buried her in the Callistus Catacomb and consecrated her house as a church. Bent and in a golden robe, she is said to have been found unharmed when her coffin was opened in 1599.

Cecilia's connection to church music, a frequent motif in Christian iconography, probably goes back to a translation error, according to which she herself is said to have played the organ at her wedding. The oldest tradition does not yet know anything about a Cecilia playing music. Nevertheless, she was declared the patron saint of church music.

In his story "Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik" [2] St. Cecilia or the Violence of Music), Heinrich von Kleist refers to an old legend in 1881: At the end of the 16th century, the convent of St. Cecilia is attacked by iconoclasts. In the guise of Sister Kapellmeisterin, Cäcilia performs unrecognised miracles through the power of music, defeats the attackers and strikes the instigators with madness. In this way, her convent - according to Kleist - lasted until the end of the Thirty Years' War.
Cecilia's miraculous work was confirmed by the Archbishop of Trier and subsequently also by the Pope.

2. Cecilia in Urspruch's opera

What is completely new in Urspruch's version is that Cäcilia belongs to the group of the virgins of Vesta. Cecilia is a harp-playing vestal [3] whose fame as an instrumentalist and singer already precedes her first appearance. In addition to Cecilia's conversion to Christianity, this plot line enables Cecilia's original connection with music and the change from pagan to Christian music, which is extremely refined in terms of music dramaturgy.
As is well known, when early Christianity became the Roman state religion, it had adopted numerous elements of religions and cults rooted in the people, such as the cult of Mithras and the cult of Isis. The vestal virgins and the Marian virgins, as Urspruch clearly recognised in his conception and boldly realised in music drama, are definitely related phenomena.

Franz Schreker's first self-written opera "Der ferne Klang" [4] (The Distant Sound) is about a

2 Heinrich von Kleist: *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende).* In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Volumes*, Munich 1982, Vol. 3. p. 216 ff.

3 In director's notes, this small hand harp is also called a "lyre". Cf. first publication of the poem in the appendix by Peter P. Pachl: *Die größte Choroper des Jahrhunderts*. In: *An opera of sound formations - the greatest choral opera of the 20th century. Anton Urspruch's "Die heilige Cäcilia"*. In: Festschrift Hans Jaskulsky zum 60. Geburtstag. Berlin 2010.

4 This was preceded by the one-act opera "Flammen" (Flames) on the libretto of his childhood friend Dora Leen. Cf.: Peter P. Pachl: Aus *Opernkonvention zu fernen Klängen*. Specific Topoi in Dora Leen's Libretto to Schreker's

eingekerkert, bekehrten aber vor ihrer Enthauptung noch ihren Wächter, den Ritter Maximus, den der römische Präfekt Almachius ebenfalls enthaupten ließ. Die drei Leichen bestattete Cäcilia und verstieß damit ebenfalls gegen geltendes Recht.
Bei seiner Suche nach den Hinterlassenschaften der Märtyrer stieß Almachius auf Cäcilia. Er bedrohte sie und ließ sie in ein kochendes Bad setzen, welches der Christin jedoch nichts anhaben konnte. Auch drei Versuche, sie zu enthaupten, schlugen fehl. Die schwer Verwundete überlebte für drei Tage, verschenkte ihr Gut und bekehrte Viele zum christlichen Glauben. Urban I. bestattete sie in der Callistus-Katakombe und weihte ihr Haus zur Kirche. Gekrümmt und in goldenem Gewand, soll sie bei der Sargöffnung im Jahre 1599 unversehrt aufgefunden worden sein.

Cäcilias Verbindung zur Kirchenmusik, ein häufiges Motiv der christlichen Ikonographie, geht vermutlich auf einen Übersetzungsfehler zurück, wonach sie auf ihrer Hochzeit selbst die Orgel gespielt haben soll. Die älteste Überlieferung weiß noch nichts von einer musizierenden Cäcilia. Dennoch wurde sie zur Patronin der Kirchenmusik erklärt.

In seiner Erzählung „Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik“ [2] beruft sich Heinrich von Kleist im Jahre 1881 auf eine alte Legende: Ende des 16. Jahrhunderts wird das Kloster der heiligen Cäcilie durch Bilderstürmer überfallen. In der Gestalt der Schwester Kapellmeisterin vollbringt Cäcilia unerkannt Wunder durch die Macht der Musik, besiegt die Angreifer und schlägt die Anstifter mit Wahnsinn. Auf diese Weise hatte ihr Kloster – so Kleist – noch bis Ende des Dreißigjährigen Krieges Bestand.
Cäcilias wunderbares Wirken wurde durch den Erzbischof von Trier und anschließend auch seitens des Papstes bestätigt.

2. Cäcilia in Urspruchs Oper

Völlig neuartig ist in Urspruchs Version, dass Cäcilia zur Gruppe der Jungfrauen der Vesta gehört. Cäcilia ist eine Harfe [3] spielende Vestalin, welcher bereits vor ihrem ersten Auftritt der Ruhm als Instrumentalistin und Sängerin vorauseilt. Neben Cäcilias Konvertieren zum Christentum ermöglicht dieser Handlungszug die musikdramaturgisch äußerst raffinierte, originäre Verbindung Cäcilias mit der Musik und den Wandel von heidnischer zu christlicher Musik.
Bekanntlich hatte das Urchristentum, als es zur Römischen Staatsreligion wurde, zahlreiche Elemente der im Volk verwurzelten Religionen und Kulte, wie den Mithras- und den Isis-Kult, übernommen. Die vestalischen und die marianischen Jungfrauen, wie Urspruch es in seiner Konzeption klar erkannt und musikdramatisch kühn umgesetzt hat, sind durchaus verwandte Erscheinungen.

2 Heinrich von Kleist: *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende).* In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden*, München 1982, Bd. 3. S. 216 ff.

3 In Regiebemerkungen wird diese kleine Handharfe auch als „Lyra“ bezeichnet. Vgl. Erstveröffentlichung der Dichtung im Anhang von Peter P. Pachl: *Die größte Choroper des Jahrhunderts*. In: *Eine Oper aus Klanggebilden – die größte Choroper des 20. Jahrhunderts. Anton Urspruchs „Die heilige Cäcilia“*. In: Festschrift Hans Jaskulsky zum 60. Geburtstag. Berlin 2010.

Franz Schrekers erste selbst getextete Oper „Der ferne Klang“ [4] handelt von einem Komponisten auf der Suche nach jenem sphärischen, fernen Klang, die ihn in der Opernhandlung die Oper „Die Harfe“[5] komponieren lässt.
Auch Urspruchs Oper könnte den Titel „Die Harfe“ tragen. Denn Cäcilias Harfe überführt die Tradition des Venusischen Gesanges in die Reinheit christlicher Diatonik: tonal notiert, aber als ein unendliches sphärisches Klanggebilde, welches selbst dann, wenn andere in Trauer und Klagen ausbrechen würden, Jubel und ungeahnte Harmonien evoziert.
So stimmt Cäcilia, mit den durch Marter verunstalteten, blutigen Körpern ihres Gatten und ihres Schwagers konfrontiert, einen Jubelhymnus an, unmäßig jauchzend und ungewöhnlich in Sprüngen und Harmonik, voller Verzückung und mit paraerotischer Wortwahl: *„Gegrüßet, Heldenpaar, mit erstem Gloriengruß! / Im palmgeschmückten Haar, im Wundenduftergus*s.“ [6]
Literarisch hat Urspruch für seine Operndichtung eine ungewöhnliche Diktion zwischen nachwagnerschem Pathos und Kurzversen á la Goethes „Faust II“ gewählt, die beim Lessen oft schwer verständlich sind, da sie erst in der Musikalisierung nachvollziehbar werden, wenn auch die Sprache zum gesungenen Klang wird.

Veronika Kircher, die Enkelin des Komponisten, hat darauf hingewiesen, dass der Komponist *„seinen seelischen Zustand*“ in einem seiner Briefe an den Benediktinerpater Gregor in Maria Laach selbst *„einmal im Bild der Harfe [!!] beschrieben hat, deren Saiten ganz hoch gespannt sein müssten. Und so sollte die Oper wirklich Ausdruck dieses Erlebens werden – sein Vermächtnis im vollen Sinne des Wortes.“* [7]
Eher vage hat der Komponist die gespielte Zeit seiner auf Basis der Heiligenlegende frei erfundenen Opernhandlung benannt: *„In den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung“* [8]. Diese Datierung machte es ihm jedoch möglich, im ersten Akt als stumme Rolle Cäsar auftreten zu lassen und im Schlussakt dessen Nachfolger zu erwähnen, welcher den Christen Wohlwollen entgegenbringe.
Urspruchs orchestraler Aufwand scheint einen späten Tribut an die Große Oper französischer Färbung zu zollen, mit dreifachem Holz, acht Hörnern, 3 Cornets á Piston, 3 Posaunen, 4 Tuben plus Basstuba, bis zu vierfach geteilten Streichern und Schlagwerk.
Die Oper beginnt ohne Vorspiel und auch ganz ohne orchestrale Einleitungstakte mit dem Einsatz des Doppelchores, *„Steiniget sie!*“[9].
Musikalisch und in Persona steht dem vierstimmigen Doppelchor des Volkes im ersten Aufzug der dreistimmige Chor der vestalischen Jungfrauen gegenüber. Unter der Anleitung ihrer Anführerin Cäcilia mit Speis‘ und Trank gestärkt, wird den zum Tode verurteilten Christen der Gang zur Hinrichtung erleichtert.

4 Vorausgegangen war die einaktige Oper „Flammen“ auf das Libretto seiner Jugendfreundin Dora Leen. Vgl.: Peter P. Pachl: *Aus Opernkonvention zu fernen Klängen. Spezifische Topoi in Dora Leens Libretto zu Schrekers nullter Oper*. In: Reinhard Ermen (Hg.): *Franz Schreker zum 50. Todestag*. Rimbaud-Presse, Aachen 1984.
5 Vgl. Franz Schreker: *Der ferne Klang. Oper in drei Aufzügen. Studienpartitur*. Edition Argus, Schliengen 1998, III, S. 13: Wie heißt denn das Stück? – „Die Harfe“!
6 Anton Urspruch: *„Die heilige Cäcilia“*, III,3.
7 Persönliche Mitteilung an den Verfasser (Mail vom 24. 9. 2010).
8 Anton Urspruch: *„Die heilige Cäcilia“*, *Partitur-Manuskript*, Index.
9 Anton Urspruch: *„Die heilige Cäcilia“*, *Partitur-Manuskript*, S. 1.

composer in search of that spherical, distant sound that leads him [5] to compose the opera "Die Harfe" (The Harp) in the opera plot.
Urspruch's opera could also be entitled "The Harp". For Cecilia's harp transposes the tradition of Venusian song into the purity of Christian diatonicism: notated tonally, but as an infinite spherical sound structure that evokes jubilation and unimagined harmonies even when others would burst into mourning and lamentation.
Thus Cecilia, confronted with the bloody bodies of her husband and brother-in-law, disfigured by torture, intones a hymn of jubilation, inordinately jubilant and unusual in leaps and harmonies, full of rapture and with a paraerotic choice of words: "Hail, heroic pair, with first glorious salute! / In palm-brimmed hair, in wound-scented effusion.“ [6]
Literarily, Urspruch has chosen an unusual diction for his opera poetry between post-Wagnerian pathos and short verses á la Goethe's "Faust II", which are often difficult to understand when reading, as they only become comprehensible in the musicalisation, when the language also becomes the sung sound.

Veronika Kircher, the composer's granddaughter, has pointed out that the composer himself "once described his spiritual state" in one of his letters to the Benedictine Father Gregor in Maria Laach "in the image of the harp [!!] whose strings had to be stretched very high. And so the opera should really become an expression of this experience - his legacy in the full sense of the word." [7]
The composer was rather vague in naming the time of his opera plot, which was freely invented on the basis of the legend of the saints: "In the first centuries of the Christian era" [8]. This dating, however, made it possible for him to have Caesar appear as a silent role in the first act and to mention his successor in the final act, who showed goodwill to the Christians.
Ursprung's orchestral effort seems to pay a late tribute to French-style grand opera, with triple wood, eight horns, 3 cornets á piston, 3 trombones, 4 tubas plus bass tuba, strings divided up to four and percussion.
The opera begins without prelude and also without any orchestral introductory bars at all with the use of the double chorus, "Stone them!" [9].
Musically and in persona, the four-part double chorus of the people in the first act is contrasted with the three-part chorus of the Vestal virgins. Strengthened with food and drink under the guidance of their leader Cecilia, the Christians condemned to death are made easier on their way to execution.

Zeroth Opera. In: Reinhard Ermen (ed.): *Franz Schreker zum 50. Todestag. Rimbaud-Presse, Aachen 1984.*
5 Cf. Franz Schreker: *Der ferne Klang. Opera in three acts. Study score*. Edition Argus, Schliengen 1998, III, p. 13: What is the name of the piece? - "The Harp"!
6 Anton Urspruch: *"Die heilige Cäcilia"*, III,3.
7 Personal communication to the author (mail of 24. 9. 2010).
8 Anton Urspruch: *"Die heilige Cäcilia"*, *score manuscript*, index.
9 Anton Urspruch: *"Die heilige Cäcilia"*, *score manuscript*, p. 1.

The persecutor of Christians, Valerianus, is called Valerian in the opera (without the Latin ending of his name). At her wedding to the man she has been promised since childhood, Cecilia decisively takes a harp from Cupid's altar in order to play it; but in doing so she almost breaks all the strings - and so a purified sound is produced:
"See, your strings broke except for these; / So loud you resounded of earthly love's lust. / Now sound pure, sweet as paradise,
I consecrate you to him, I consecrate you to all breasts." [10]
Urspruch is also an unacknowledged student of Wagner in that he has always been his own librettist.
And similarly to Richard Wagner's operas and music dramas, and to an even greater extent to the stage works of Liszt's grandson and Wagner's son Siegfried Wagner, there are clear differences between the text versions of poetry and score in Anton Urspruch. The reader has to deal with two different versions existing side by side.
In the poem, the second act begins with an unusual stormy night - as a dramaturgically sensible image of the revolutionary social changes that began with early Christianity and the conversion of the Vestal Virgin to a professing Christian in this act. At the same time, the poet refers here to the dramaturgical function of the storm in his first opera "The Storm", and on top of that he draws on a topos of Christ's crucifixion from the New Testament and transfers the tearing of the curtain in the temple of the Old Covenant to the temple of Vesta: "Lightning struck the temple! |The curtain tore! The goddess falls'!" [11]
In contrast to his opera poetry, Urspruch completely dispensed with this act for the composition and thus also with Bishop Urban as dramatis persona. He shifted the Íntenst of his original Act 2 in particular to Act 1, which is broadly conceived as the exposition of the drama, and also shifted some to the original Act 3, which then became Act 2 in the composition. The Christian old man whom Valerianus meets in the legend with Bishop Urban appears in the opera as the bass of the solo quartet of condemned Christians in the first act.
In contrast to the poetry, in Urspruch's musical execution the prefect Almachius already becomes the antagonist of Cäcilia and Valerian in the first act. [12] His motive for murdering Cecilia's husband is the result of Cecilia's fascination. Erotically addicted to her, Almachius also becomes the murderer of Caecilia's brother-in-law Tiburtius and finally of Caecilia herself. His offer, "Enclose me with your [arms] - and they [Valerian and Tiburtius] are free" [13], recalls the offer of the governor in Richard Wagner's "The Prohibition of Love" [14] (based on Shakespeare's "Measure for Measure") to pardon Isabella's brother,

10 Anton Urspruch: *"Die heilige Cäcilia"*, poem, II,2.
11 Anton Urspruch: "*Die heilige Cäcilia*", *Dichtung*, II,3.
12 Especially due to the presence of the listening Almachius, the text of the first scene is also noticeably more extensive in the composition than in the original poem.
13 Anton Urspruch: "*Die heilige Cäcilia*", *Dichtung*, IV,2.
14 Cf.: Richard Wagner: *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo. Piano reduction.* Leipzig 1922, p. 265 ff.

Der Christenverfolger Valerianus der Legende heißt in der Opernhandlung Valerian (ohne die lateinische Endung seines Namens). Bei der Hochzeit mit dem ihr von Kindheit an versprochenen Mann nimmt Cäcilia kurz entschlossen eine Harfe vom Altar Amors um diese zu spielen; doch dabei reißen ihr beinahe alle Saiten – und so entsteht ein gereinigter Klang:
„Sieh', deine Saiten rissen bis auf diese; / So laut erschollst du ird'scher Liebeslust. /Nun töne rein, süß wie dem Paradiese, Ich weih' dich ihm, ich weih' dich Aller Brust.“ [10]
Urspruch ist auch darin ein uneingestandener Wagner-Schüler, dass er stets sein eigener Librettist war.
Und ähnlich wie bei Richard Wagners Opern und Musikdramen und noch in noch stärkerem Maße bei den Bühnenwerken des Liszt-Enkels und Wagner-Sohns Siegfried Wagner existieren bei Anton Urspruch deutliche Unterschiede zwischen den Textfassungen von Dichtung und Partitur. Der Leser hat es mit zwei nebeneinander bestehenden, unterschiedlichen Fassungen zu tun.
In der Dichtung beginnt der zweite Akt mit einer ungewöhnlichen Sturmnacht – als einem dramaturgisch sinnvoll gewählten Bild der mit dem frühen Christentum einsetzenden, umwälzenden gesellschaftlichen Veränderungen und dem in diesem Akt erfolgenden Konvertieren der Vestalin zur bekennenden Christin. Zugleich nimmt der Dichter hier Bezug auf die dramaturgische Funktion des Sturmes in seiner Erstlingsoper „Der Sturm“, und obendrein zieht er einen Topos der Kreuzigung Christi aus dem Neuen Testament heran und überträgt das Reißen des Vorhangs im Tempel des Alten Bundes auf den Tempel der Vesta: *„Der Blitz schlug in den Tempel! |Der Vorhang riss! Die Göttin stürzt'*!" [11]
Gegenüber seiner Operndichtung hat Urspruch für die Komposition auf diesen Akt und damit auch auf Bischof Urban als Dramatis Persona ganz verzichtet. Die Ínhalte seines ursprünglichen 2. Aktes hat er insbesondere in den als Exposition des Dramas breit angelegten 1. Akt verlagert, manche auch in den ursprünglichen 3. Akt verschoben, der dann bei der Komposition zum 2. Akt wurde. Jener christliche Greis, dem Valerianus in der Legende bei Bischof Urban begegnet, tritt in der Oper als Bass des solistischen Quartetts verurteilter Christen im ersten Akt auf.
Im Gegensatz zur Dichtung wird in Urspruchs musikalischer Ausführung der Präfekt Almachius bereits im ersten Akt zum Gegenspieler von Cäcilia und Valerian.[12] Sein Motiv für den Mord an Cäcilias Ehemann ist die Folge von Cäcilias Faszinosum. Ihr erotisch verfallen, wird Almachius auch zum Mörder an Cäcilias Schwager Tiburtius und schließlich an Cäcilia selbst. Sein Angebot, *„Umschließ' mit deinen [Armen] mich – und sie [Valerian und Tiburtius] sind frei“* [13], gemahnt an das Angebot des Statthalters in Richard Wagners „Das Liebesverbot“ [14] (nach Shakespeares „Measure for

10 Anton Urspruch: *„Die heilige Cäcilia“*, *Dichtung*, II,2.
11 Anton Urspruch: "*Die heilige Cäcilia*", *Dichtung*, II,3.
12 Insbesondere durch die Anwesenheit des lauschenden Almachius ist auch der Text der ersten Szene in der Komposition merklich umfangreicher als in der ursprünglichen Dichtung.
13 Anton Urspruch: "*Die heilige Cäcilia*", *Dichtung*, IV,2.
14 Vgl.: Richard Wagner: *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo. Klavierauszug.* Leipzig 1922, S. 265 ff.

Measure"), den zum Tode verurteilten Bruder Isabellas zu begnadigen, wenn diese sich ihm hingebe.

Die Entstehung christlicher Musik basiert bei Urspruch auf deren heidnischen Vorbildern. So integriert er auch Lilien und Rosenketten des Engels aus der Legende verbal in den heidnischen Amor-Hochzeitsritus. Zu Beginn des zweiten Aktes singen der Oper Jünglinge und Mädchen: *„Sehet sie – im Mädchenflore, / Lilie, die in Rosen prangt.“* [15]
Cäcilia ist besorgt, sie werde durch die bevorstehende Hochzeit mit Valerian, den sie seit ihrer großen Zweier-Szene gegen Ende des ersten Aktes durchaus liebt, ihre Reinheit verlieren. Diese Zweifel sind in der Partitur an das Ende der Hochzeitsszene verlagert. Anstelle des ursprünglich vorgesehenen Engelchores erklingt ihr (von oben) eine Solostimme: *„Dem wir schallen tausendtönig / Lob dem König, / Wohlgefallen, Magd, / hat deine / Engelsreine.“* [16]
Nach Harfenarpeggien schwingt sich die Sekund a-g ein zu einem orgelpunktartig liegenden g, über dem die als Choral notierte und im letzten Drittel (ab „-gefallen“) a cappella erklingende Gesangslinie ertönt. Nach dem zweiten Einsatz dieser Stimme von oben hält Cäcilia die Schlussnote ihres kommentierenden *„O endlos Benedein!“* [17] über dem heidnischen Chor der Jünglinge und Mädchen aus. Die dreiundvierzig Schläge umfassende melismatische Gesangslinie erscheint als moderne Umsetzung der Erfahrungen des Komponisten aus seinen historischen Choral-Forschungen.
Die *"Stimmen von oben"* in der Dichtung, wie die dann gewählte Version einer „Solostimme von oben“ verweisen auf den Gralstempel in Richard Wagners „Parsifal“ und auf die dort vorgenommene, akustisch-räumliche Höhenstaffelung tradierter Heilsbotschaften von Chören sowie einer solistischen Altstimme [18.] Aus der Altistin wird bei Ursprruch allerdings eine hohe Sopranstimme – Cäcilias Engel.
Jenes Hemd, das Cäcilia unter ihrem Brautkleid Schmerzen bereitet, nennt Ursprruchs Regieanmerkung *„Büßerkleid“*; Valerian stellt erschreckt fest: *„Was ist's? Ein härenes Gewand umschließt die Lenden? / In solcher Tracht sah ich zum Tode schreiten.“* [19]
Die Taufe im „Parsifal“ mit dem Motiv von Kundrys Träne wird von Ursprruch bei Valerians Taufe alludiert. Doch nun ist die Frau selbst die Täuferin, und entgegen der Legende, wo dies Sache des Bischofs Urban ist, tauft Cäcilia den Valerian zum Christen: *„So küss ich, sel'ge Schwester, sel'gen Bruder mir / Und diese Freudenträne gibt die Taufe dir.“* [20]
Valerians Konversion, welche nun nicht durch Rosenduft, sondern aus Liebe zu Cäcilia erfolgt, wählt das Bild einer Taube, wie sie in der Gralserzählung von Richard Wagners *„Lohengrin“ apostrophiert wird und daselbst, am Ende der Handlung, auch als Bühnenrequisit in Erscheinung tritt 21:*

15 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia, Dichtung*, III,1.
16 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia, Dichtung*, III,1.
17 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia, I/I,1, Klavierauszug* S. 33.
18 Vgl. Richard Wagner: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Erster Aufzug*, Mainz 1972, II, S. 116: Knaben aus der Höhe, S. 166: Jünglinge aus der mittleren Höhe der Kuppel, S. 183: Eine Altstimme aus der Höhe.
19 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia*, II,2.
20 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia*, II,3.
21 Vgl. Richard Wagner: *Lohengrin. Partitur. Dritter Aufzug*. Mainz 2000, S. 194 f. (*„Die weiße Grals-Taube schwebt über den Nachen herab. [...] Lohengrin springt schnell in den Kahn, den die Taube an der Kette gefaßt hat und sogleich fortzieht.“*) und Richard

who had been sentenced to death, if she surrendered to him.

For Ursprruch, the origin of Christian music is based on its pagan models. Thus he also verbally integrates lilies and rosaries of the angel from the legend into the pagan Cupid wedding rite. At the beginning of the second act, the opera has young boys and girls singing, "Sehet sie - im Mädchenflore, / Lilie, die in Rosen prangt.“ [15]
Cecilia is worried that she will lose her purity because of her impending marriage to Valerian, whom she has thoroughly loved since their big two scene towards the end of the first act. These doubts are moved to the end of the wedding scene in the score. Instead of the originally intended angel choir, she hears a solo voice (from above): "To whom we resound a thousand-toned / Praise to the King, / Pleasure, maid, / hath thy / Angelic purity.“ [16]
After harp arpeggios, the secondary a-g swells into an organ-point-like g, above which the vocal line, notated as a chorale and sounding a cappella in the last third (from "-gefallen"), is heard. After the second use of this voice from above, Cäcilia holds the final note of her commenting "O endlos Benedein!"[17] above the pagan chorus of young boys and girls. The forty-three-beat melismatic chant line appears as a modern realisation of the composer's experience from his historical chorale research.
The "voices from above" in the poem, like the version then chosen of a "solo voice from above", refer to the Grail Temple in Richard Wagner's "Parsifal" and to the acoustical-spatial staggering of heights of traditional messages of salvation from choirs as well as a solo alto voice18 undertaken there. In Ursprruch's work, however, the contralto becomes a high soprano voice - Cecilia's angel.
The shirt that causes Cecilia pain under her wedding dress is called a "penitent's garment" by Ursprruch's director's note; Valerian observes, startled, "What is it? A hare's garment encloses the loins? / In such garb I saw stride to death.“ [19]
The baptism in "Parsifal" with the motif of Kundry's tear is alluded to by Ursprruch at Valerian's baptism. But now the woman herself is the baptiser, and contrary to the legend, where this is a matter for Bishop Urban, Cecilia baptises Valerian as a Christian: "So I kiss, blessed sister, blessed brother to me / And this tear of joy gives the baptism to you". [20]
Valerian's conversion, which does not take place through the scent of roses but out of love for Cecilia, chooses the image of a dove, as it is apostrophised in the Grail narrative of Richard Wagner's "Lohengrin" and there, at the end of the action, also appears as a stage prop 21:

15 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia, Dichtung*, III,1.
16 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia, Dichtung*, III,1.
17 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia, I/I,1, piano reduction* p. 33.
18 Cf. Richard Wagner: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Erster Aufzug*, Mainz 1972, II, p. 116: Knaben aus der Höhe, p. 166: Jünglinge aus der mittleren Höhe der Kuppel, p. 183: Eine Altstimme aus der Höhe.
19 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia*, II,2.
20 Anton Ursprruch: *Die heilige Cäcilia*, II,3.
21 Cf. Richard Wagner: *Lohengrin. Score. Third*

Erhellst mein Auge? Mir schwebt des Himmels Taube | Löst selig mir vom Mund: Ich lieb', ich glaube! "[22]
What Urspruch had[23] liked to use as a comic device in his musical comedy "Das Unmöglichste von Allem" proves to be an artistically heightened idiom in his subsequent opera "Die heilige Cäcilia": the intensified interweaving of two trains of thought in alternating dialogue, avoiding the simultaneous sounding of the singing voices, as a duet or as a tercet. In this way, the process of gaining faith is most impressively shaped as a canon with musical means. In the duet, Valerian's entries always follow one bar apart. Identical in word and manner (as a tenor, of course, an octave lower than the soprano), Valerian repeats Cecilia's words. At the end of the duet, the two voice-leadings meet in the sequence now shortened to half a bar, syllabically in the common words "und Geist!"[24.]
When Tiburtius also appears in the wedding room, his conversion also takes place, which leads into a common prayer as a tercet. Once again, the form of the canon is chosen in one-bar intervals, whereby Tiburtius, as a baritone, intones the words a third lower. And again the three voices of the tercet, after the entries have been shortened to half-bar intervals, unite on the words "and spirit!"[25]

The image of the legend, according to which an old man holds up a book written in gold letters to Valerian, through which Valerian converts to Christianity, is given a far more effective variant for the opera, in that this process is carried out by Cecilia's angel during the act of Tiburtius' Christianisation, which Tiburtius comments on: "Does heavenly face blind me? / An angel entrances the light - / Flaming eyes he grudges - / A fiery book he unrolls - / His sword - it strikes / The scroll - separates | Her lock - ignites | Me flame writing? "[26]

The composer bypasses the triple, futile attempt to behead Cecilia in the legend in the opera plot. Instead, the protagonist has the executioner's sword pierced through her exposed breast.
Bleeding, the corpse is carried to the front stage, and its blood is used by the Christians to colour relics.[27]
After the harpist's death, Cecilia's harp takes on a life of its own; it begins to sound by itself, but falls silent again at Almachius' entrance. Almachius is also converted, as already mentioned, and so the harp is then allowed to sound again. Interestingly, Urspruch's

act. Mainz 2000, p. 194 f. (*"The white Grail dove swoops down over the barge. [...] Lohengrin quickly jumps into the barge, which the dove has seized by the chain and immediately pulls away."*) and Richard Wagner: Parsifal. A festivity for the stage. Score. Third Act, Mainz 1973, III, p. 149 (*"A white dove hovers down from the dome and lingers over Parsifal's head"*).
22 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, II,3.
23 Anton Urspruch: *Das Unmöglichste von Allem, beispielsweise* II,4, II,6 and II,8.
24 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, II,1, bar 1115 (printed piano reduction by Ulrich Leykam, p. 221).
25 Bars 1376 ff (printed piano reduction by Ulrich Leykam, p. 240).
26 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, II,3.
27 blood-soaked cloths, in the composed version also rings, which they dip in Cecilia's blood.

Erhellst mein Aug? Mir schwebt des Himmels Taube | Löst selig mir vom Mund: Ich lieb', ich glaube!"[22]
Was Urspruch in seiner musikalischen Komödie „Das Unmöglichste von Allem"[23] gerne als komisches Mittel eingesetzt hatte, erweist sich in seiner nachfolgenden Oper *„Die heilige Cäcilia" als ein künstlerisch gesteigertes Idiom: die intensivierte Verschränkung zweier Gedankengänge im abwechselnden Zwiegesang, unter Vermeidung des gleichzeitigen Erklingens der Singstimmen, als Duett oder als Terzett. So wird der Vorgang der Glaubensgewinnung mit musikalischen Mitteln höchst eindrucksvoll als Kanon gestaltet. Im Duett folgen Valerians Einsätze stets mit einem Takt Abstand. In Wort und Weise identisch (als Tenor selbstredend eine Oktave tiefer als die Sopranistin) wiederholt Valerian Cäcilias Worte. Am Ende des Duetts treffen sich die beiden Stimmführungen in der Abfolge nun auf einen halben Takt verkürzt, syllabisch in den gemeinsamen Worten „und Geist!"*[24.]
Als dann auch noch Tiburtius im Hochzeitszimmer erscheint, erfolgt auch sein Konvertieren, welches in ein gemeinsames Gebet als Terzett mündet. Erneut ist die Form des Kanons in eintaktigem Abstand gewählt, wobei Tiburtius als Bariton die Worte eine Terz tiefer intoniert. Und wieder vereinigen sich die drei Stimmen des Terzetts, nachdem sich die Einsätze auf halbtaktige Abstände verkürzt haben, auf die Worte *„und Geist!"*[25]

Das Bild der Legende, wonach ein Greis dem Valerian ein mit Goldbuchstaben geschriebenes Buch vorhält, durch welches Valerian zum Christentum konvertiert, erhält für die Oper die weitaus effektvollere Variante, indem diesen Vorgang beim Akt der Christianisierung des Tiburtius von Cäcilias Engel vollbracht wird, was Tiburtius kommentiert: *„Blendet mich himmlisch Gesicht? / Ein Engel entrauschet dem Licht – / Flammenden Blickes er grollt – / Ein feuriges Buch er entrollt – / Sein Schwert – es trifft / Die Rolle – trennt | Ihr Schloss – entbrennt | Mir Flammenschrift?"*[26]

Den dreifachen, vergeblichen Versuch der Enthauptung Cäcilias in der Legende umgeht der Komponist in der Opernhandlung. Stattdessen lässt sich die Protagonistin das Schwert des Henkers durch die entblößte Brust bohren. Blutend wird die Leiche auf die Vorderbühne getragen, und ihr Blut wird von den Christen genutzt, um damit Reliquien[27] einzufärben.
Nach dem Tode der Harfenspielerin beginnt Cäcilias Harfe ein Eigenleben; sie fängt von alleine zu tönen an, verstummt jedoch wieder bei Almachius' Auftritt. Auch Almachius wird, wie bereits erwähnt, bekehrt, und so darf die Harfe dann erneut ertönen. Interessanterweise alludiert Urspruch bei seinem Thema der Harfe den Themenkopf der Singstimme

Wagner: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Partitur. Dritter Aufzug, Mainz 1973, III, S. 149 („Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte").
22 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, II,3.
23 Anton Urspruch: *Das Unmöglichste von Allem, beispielsweise* II,4, II,6 und II,8.
24 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, II,1, Takt 1115 (gedruckter Klavierauszug von Ulrich Leykam, S. 221).
25 Takte 1376 ff (gedruckter Klavierauszug von Ulrich Leykam, S. 240).
26 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, II,3.
27 blutgetränkte Tücher, in der komponierten Fassung auch Ringe, die sie in Cäcilias Blut tauchen.

von Tannhäusers Lied an die Venus, *„Dir töne Lob“* [28], in Richard Wagners „Tannhäuser“. Unabhängig von der Wahl eines für die Vertonung naheliegenden Harfen-Aufschwungs verweist die Wahlverwandtschaft auf Urspruchs rezeptionelle Verbindung von heidnischem (Venus-)Kult und christlichem Minnesängertum auf der Opernbühne.
Gipfelnd in der Friedensbotschaft des Finales seiner Oper, hat Anton Urspruch die Schönheiten des jüdischen Tempelgesangs übertragen auf die Harfe der Cäcilia, einem in der Handlung verwandelten Instrument alten Glaubens. Auch im Schlussakt sind die „Engelsstimmen (aus der Höhe)“, wie sie in der Dichtung heißen, reduziert auf „Eine Stimme“. Der Grund ist primär ein musikalischer, obgleich auf diese Weise die ursprünglich konzipierte Steigerung des Doppelchors von Christen und römischen Soldaten, beziehungsweise Henkern, zum Tripelchor entfällt: es geht dem Komponisten offenbar primär darum, die Klangfülle schrittweise zu reduzieren. Nachdem die Christen erkannt haben, dass dem Almachius von der toten Cäcilia vergeben wurde, verstummt das Orchester auf die Worte *„vergab – ihm ward vergeben.“* [29]
Auf die letzte Silbe setzt erneut die erstmals in der vierten Szene dieses Aktes erklingende, solistische *„Stimme von oben“* ein und verkündet a cappella den abgewandelten Wortlaut des Gloria aus dem Missale: *„Friede sei der Erde!/ Menschen Wohlgefallen! / Was auch tönend werde, / Soll den Gruß euch schallen; / Gruß, aus uns erklungen, /Da sich Christ euch neigte; / Gruß, der Magd gesungen, / Da sie uns erreichte.“* [30]
Nach diesem Solo erklingt für zwei Takte erneut die Harfe. Das durch Harfenarpeggien zweitaktig voneinander abgesetzte Fazit des Chors der Christen erfolgt jeweils a cappella. Erst nach den Melismen des Schlusswortes *„[Ge]dächt[nis]“* sind noch zweimal zwei Takte durch tremolierende Akkorde unterlegt, während der letzte Takt in E-Dur wiederum a cappella verklingt. Mit dieser Reduktion seines großen Orchesterapparats auf eine am Ende der Oper unbegleiteten Stimme schlägt der Komponist den Bogen zum historischen Synagogal- und Kirchengesang.

3. Jüdische Hintergründe

Inhaltlich behandelt das von Anton Urspruch selbst verfasste Libretto jene Konversion, welcher er in der Person seiner über Alles geliebten Mutter Anna Elisabeth begegnet war. Deren vergrabene Konflikte hat der Knabe offenbar schon früh aufgenommen und über Jahrzehnte hinweg still in sich verarbeitet. Der Dichterkomponist projiziert jene menschliche Diskrepanz der äußerlich von ihren familiären Wurzeln abgeschnittenen Frau, die ganz der Liebe zu ihrem Mann lebt, in seine eigenwillige Deutung der bekannten Legende von Cäcilia, der Patronin der Kirchenmusik: In Urspruchs Libretto begegnet der Zuschauer Cäcilia als einer gläubigen Vestalin im alten Rom. Im Sinne ihrer Religion betreut sie zum Tode verurteilte Christen – und konvertiert heimlich selbst zum christlichen Glauben. Entgegen dem geltenden römischen Gesetz bestattet sie Märtyrer in ihrer Villa. Sie wird entdeckt, verurteilt und hingerichtet. Doch ihr Beispiel selbstlosen

28 Richard Wagner: *Tannhäuser. Partitur*, Mainz 1980, S. 107,
29 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, IV,6 (im handschriftlichen Klavierauszug irrtümlich als „5. Szene“ des 5. Aktes bezeichnet), Takt 1259.
30 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, IV,6. Takt 1266-1273.

harp theme alludes to the theme head of Tannhäuser's song to Venus, "Dir töne Lob" (Praise be to you). [28] in Richard Wagner's "Tannhäuser". Irrespective of the choice of an obvious harp upswing for the setting, the elective affinity points to Urspruch's receptionist connection of pagan (Venus) cult and Christian minstrelsy on the operatic stage.
Culminating in the message of peace in the finale of his opera, Anton Urspruch has transferred the beauties of the Jewish temple chant to the harp of Cecilia, an instrument of ancient faith transformed in the plot.
In the final act, too, the "angelic voices (from on high)", as they are called in the poem, are reduced to "one voice". The reason is primarily musical, although in this way the originally conceived increase of the double chorus of Christians and Roman soldiers, or executioners, to a triple chorus is omitted: the composer is obviously primarily concerned with gradually reducing the sonority. After the Christians have realised that Almachius has been forgiven by the dead Cecilia, the orchestra falls silent on the words "vergab - ihm ward vergeben.“ [29]
On the last syllable, the soloistic "voice from above", heard for the first time in the fourth scene of this act, enters again and proclaims a cappella the modified wording of the Gloria from the Missale: "Peace be to the earth! / People's good pleasure! / Whatever becomes resounding, / Let the greeting resound to you; / Greeting, sounded from us, / Since Christ bent to you; / Greeting, sung to the maid, / Since she reached us.“ [30]
After this solo, the harp is heard again for two bars. The conclusion of the Christian chorus, separated by harp arpeggios in two bars, takes place a cappella. Only after the melismas of the final word "[Ge]dächt[nis]" are two more bars underpinned by tremolo chords, while the last bar in E major again fades away a cappella. With this reduction of his large orchestral apparatus to an unaccompanied voice at the end of the opera, the composer creates a link to historical synagogue and church singing.

3. Jewish backgrounds

The libretto, written by Anton Urspruch himself, deals with the conversion he encountered in the person of his beloved mother Anna Elisabeth. The boy apparently absorbed her buried conflicts at an early age and silently processed them within himself over decades. The poet-composer projects this human discrepancy of the woman, outwardly cut off from her family roots, who lives entirely for the love of her husband, into his idiosyncratic interpretation of the well-known legend of Cecilia, the patron saint of church music: in Urspruch's libretto, the audience encounters Cecilia as a devout vestal virgin in ancient Rome. In the spirit of her religion, she cares for Christians condemned to death - and secretly converts to Christianity herself. Contrary to Roman law, she buries martyrs in her villa. She is discovered, condemned and executed. But her example of selfless action sets a precedent.

28 Richard Wagner: *Tannhäuser. Score*, Mainz 1980, p. 107,
29 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, IV,6 (in the handwritten piano score erroneously designated as "5th scene" of Act 5), bar 1259.
30 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia*, IV,6. bar 1266-1273.

Psychologically significant is that Anton Urspruch buried his conflict as a homeless person in his own country, because according to Veronica Kircher, he never spoke about his mother: "She was never mentioned anywhere, neither by himself nor by my mother, apart from the fact that she came from the Jewish cantor family." [31]

A homeless man in his own country - this is reminiscent of the composer Arnold Schönberg, a generation younger, who converted from the Jewish faith to Protestantism in Vienna in 1898 and reconverted to the faith of his forefathers in Paris in 1933.

As mentioned in the first part of Urspruch's article in DIE VIERTE WAND #011, the composer's mother, Anna Elisabeth Sänger, came from "a Jewish family of precentors", but lost all ties to her relatives when she was baptised. Theodora Kircher-Urspruch, Urspruch's daughter and first biographer, states that her mother nevertheless "laid the ancient tradition of religious singing [...] in the cradle" [32] for her son Anton.

The opera's idiosyncratic plot makes it clear how the poet and composer have processed autobiographical themes. Like his mother, Cecilia converted to Christianity and transferred her musical traditions to another culture. In the compositional reenactment, Urspruch translated the beauties of the Jewish temple chant - by means of the harp - into operatic sounds.

Theodora Urspruch-Kircher, the composer's daughter, stated in Urspruch's third opera "a secret struggle for his ideals of music [...]. The development was so generally changing, revolutionary and questioning what had been valid until then, not only in art, of course, but also politically, socially, technically, morally and ideologically. [...] Urspruch, the highly intelligent, far-sighted, now wise, but progressively involved, may have suffered mentally and physically from these conflicts." [33] Theodora Urspruch-Kircher has thus deeply grasped the motivation behind the creative impetus for this opera, but has knowingly expressed only part of her insight.

We remember: On 17 February 1850, a grandson named Anton was born to the cantor of the Jewish synagogue in Frankfurt am Main. But the cantor with the name Sänger obviously never met his grandchild. His daughter Anna Elisabeth had already been baptised Protestant five years before Anton's birth in the course of the integration of the Jews into the bourgeois circles of Frankfurt and thus completely lost the connection to

31 Veronica Kircher, personal communication to the author. The president of the Anton Urspruch Gesellschaft e. V. continues: *"If she had been so extraordinarily important to her son, some clue would certainly have been found. Nevertheless, her origins in the cantor family certainly played a role. My mother often spoke of it, was proud of this ancestry and the name 'singer'. But it was never about emotional relations between mother and son."* (Mail from 19. 9. 2010).

32 Theodora Kircher-Urspruch, op. cit.

33 Theodora Kircher-Urspruch: *Gedenkschrift zum 125. Geburtstag von Anton Urspruch. (17. 2. 1850 – 11. 1. 1907). A sketch of the life and work of a composer at the turn of the century. Typescript in the family estate.*

Handelns macht Schule.

Psychologisch bezeichnend ist, dass Anton Urspruch seinen Konflikt als ein Heimatloser im eigenen Land in sich vergraben hatte, denn laut Veronica Kircher hat er nie über seine Mutter gesprochen: *„Sie wurde weder von ihm selbst, noch von meiner Mutter irgendwo erwähnt, abgesehen von der Tatsache, dass sie aus der jüdischen Kantorenfamilie stammte.“* [31]

Ein Heimatloser im eigenen Land – das gemahnt an den eine Generation jüngeren Komponisten Arnold Schönberg, der 1898 in Wien vom jüdischen Glauben zum Protestantismus konvertiert war und 1933 in Paris zum Glauben seiner Vorväter rekonvertierte.

Wie im 1. Teil des Urspruch-Beitrages in DIE VIERTE WAND #011 erwähnt, entstammte die Mutter des Komponisten, Anna Elisabeth Sänger, *„einer jüdischen Vorsängerfamilie“*, – verlor aber durch ihre Taufe alle Beziehungen zu ihrer Verwandtschaft. Theodora Kircher-Urspruch, die Tochter und erste Biographin Urspruchs, konstatiert, dass gleichwohl seitens der Mutter ihrem Sohn Anton *„die uralte Tradition religiösen Gesanges [...]in die Wiege gelegt“* [32] wurde.

Die eigenwillige Handlung der Oper macht deutlich, wie hier seitens des Dichters und Komponisten Autobiographisches seine Verarbeitung gefunden hat. Die – wie seine Mutter – zum Christentum konvertierte Cäcilia überführte ihre musikalischen Traditionen in eine andere Kultur. Im kompositorischen Nachvollzug hat Urspruch die Schönheiten des jüdischen Tempelgesangs – mittels der Harfe – in Opernklänge umgesetzt.

Theodora Urspruch-Kircher, die Tochter des Komponisten, konstatierte in Urspruchs dritter Oper *„ein[en] geheime[n] Kampf um seine Ideale der Musik [...]. Die Entwicklung verlief ja so allgemein verändernd, umwälzend und bisher gültiges in Frage stellend, in der Kunst natürlich nicht allein, sondern politisch, gesellschaftlich, technisch, ebenso moralisch, weltanschaulich. [...] Urspruch, der hochintelligente, weitschauend orientierte, nun weise gewordene, aber fortschrittsbeteiligte, mag an diesen Konflikten seelisch und körperlich gelitten haben.“* [33]

Damit hat Theodora Urspruch-Kircher die Motivation des kreativen Impetus zu dieser Oper tief erfasst, aber wissentlich doch nur einen Teil ihrer Erkenntnis ausgesprochen.

Wir erinnern uns: Am 17. Februar 1850 war dem Kantor der jüdischen Synagoge in Frankfurt am Main ein Enkel mit Namen Anton geboren worden. Doch der Kantor mit dem Namen Sänger ist seinem Enkelkind offenkundig nie begegnet. Denn seine Tochter Anna Elisabeth hatte sich im Zuge der Integrierung der Juden in die bürgerlichen Kreise Frankfurts bereits fünf Jahre vor Antons Geburt protestantisch

31 Veronica Kircher, Persönliche Mitteilung an den Verfasser. Die Präsidentin der Anton Urspruch Gesellschaft e. V. fährt fort: *„Wenn sie für ihren Sohn so außergewöhnlich wichtig gewesen wäre, hätte sich bestimmt irgend ein Hinweis gefunden. Trotzdem hat ihre Herkunft aus der Kantorenfamilie sicher eine Rolle gespielt. Meine Muter hat oft davon gesprochen, war stolz auf diese Abstammung und den Namen ‚Sänger'. Aber es ging nie um emotionale Beziehungen zwischen Mutter und Sohn.“* (Mail vom 19. 9. 2010).

32 Theodora Kircher-Urspruch, a. a. O.

33 Theodora Kircher-Urspruch: *Gedenkschrift zum 125. Geburtstag von Anton Urspruch. (17. 2. 1850 – 11. 1. 1907). Lebens- und Werkskizze eines Komponisten um die Jahrhundertwende. Typoskript im Nachlass der Familie.*

taufen lassen und so gänzlich die Verbindung zu ihrer Familie verloren, als sie im Jahre 1848 den einer Künstlerfamilie entstammenden politischen Redakteur Carl Theodor Urspruch heiratete. Die deutsch-jüdischen wie die deutsch-protestantischen Wurzeln schufen im Leben des Komponisten ein kreatives Spannungsfeld als Quell für ein künstlerisch reiches Schaffens.
Jüdischer Gottesdienst geht auf vorisraelitische Ursprünge zurück. Christlicher Gottesdienst ist ohne die jüdische Bibel nicht denkbar. Diese liefert gottesdienstliches Material für das Judentum wie auch für das Christentum. Ebenso bildete die Musik des Judentums die Wurzel für die katholische Kirchenmusik. Und vom Synagogalgesang wurde auch das antiphonische Singen ins Christentum übernommen. Auf dieser Konstellation als einer Art von Kreisbildung basiert Anton Urspruchs gewaltige letzte Opernpartitur.
Urspruch schaffte musikalisch die Synthese von Synagogalgesang und Gregrorianik, orchestral gehüllt in ein an die französische Musiktradition gemahnendes Gewand großer Farbigkeit: Klangliches Abbild der Heterogenität der Religionen und ihrer Vermischung im frühen 20. Jahrhundert.
Emotional hoch-geladen steigert Anton Urspruchs eindringliche Musiksprache das Erleben deutsch-jüdischer Geschichte. In Urspruchs fiktiver Handlung aus der Zeit des frühen Christentums reichen sich Zwanzigstes Jahrhundert und Gregorianischer Choral, Vestalisches und Urchristliches, Judentum und Katholizismus die Hand.

4. Der Uraufführung entgegen

Entstehung und Thematik der Oper „Die heilige Cäcilia" sind eng verknüpft mit dem Lebensweg des Komponisten und mit dessen jüdischen Wurzeln, die ihm – trotz seiner Erziehung im protestantischen Elternhaus – stets bewusst geblieben sind. Gegen Ende seines Lebens bahnte sich Anton Urspruch – mit Hilfe seines intensiven mehrjährigen Studiums der Gregorianik einen Forschungspfad zurück zu den eigenen genetischen Wurzeln in der jüdischen Musik. So fand der Brennpunkt im Inneren des Komponisten über die Kunst einen Weg nach Draußen.
Und deutlich zeitversetzt kommt es nun doch zu der vom Komponisten mit seiner Oper intendierten öffentlichen Auseinandersetzung.
In seinen letzten Lebensjahren hatte Anton Urspruch (1850 -1907) an seinem Meisterwerk, der Oper „Die heilige Cäcilia" gearbeitet, von der er aber nur knapp die Hälfte als Partitur fertiggestellt und den Rest als Klavierauszug hinterlassen hat. Als Anton Urspruch den ersten Akt seiner Oper als Orchesterpartitur vollendet hatte [34] und an der Orchestrierung des zweiten komponierte [35], soll er in einem Gespräch mit Siegfried Ochs Ende des Jahres 1906 erwogen haben, diesen ersten, besonders umfangreichen, Akt seiner dritten Oper „als Oratorium" aufzuführen. Aufführungsziffern in der Partitur verweisen auf dieses Projekt der konzertanten Teil-Uraufführung, das jedoch nach dem unerwartet frühen Tod des Komponisten, am 11. Januar 1907, nicht mehr

34 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia. Partitur*, 1. Akt, 201 S., abgeschlossen im Juni 1906. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Ms. Hs 2367, Nr. 2.
35 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia. Partitur*, 2. Akt, 129 S., begonnen am 7.: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Ms. Hs 2367, Nr. 7.

her family when she married the political editor Carl Theodor Urspruch, who came from a family of artists, in 1848. The German-Jewish as well as the German-Protestant roots created a creative field of tension in the composer's life as a source for an artistically rich creative work.
Jewish worship goes back to pre-Israelite origins. Christian worship is inconceivable without the Jewish Bible. The Bible provides worship material for both Judaism and Christianity. Likewise, the music of Judaism formed the root of Catholic church music. And from synagogal singing, antiphonal singing was also adopted into Christianity. Anton Urspruch's mighty last opera score is based on this constellation as a kind of circular formation.
In musical terms, Urspruch created a synthesis of synagogal chant and Gregrorian chant, wrapped orchestrally in a garment of great colour reminiscent of the French musical tradition: a sonic image of the heterogeneity of religions and their intermingling in the early 20th century.
Emotionally charged, Anton Urspruch's haunting musical language heightens the experience of German-Jewish history. In Urspruch's fictional plot from the time of early Christianity, the twentieth century and Gregorian chant, Vestal and Original Christian, Judaism and Catholicism shake hands.

4 Towards the premiere

The genesis and theme of the opera "Die heilige Cäcilia" are closely linked to the composer's life and to his Jewish roots, which - despite his upbringing in a Protestant home - always remained conscious to him. Towards the end of his life, Anton Urspruch - with the help of his intensive study of Gregorian chant over several years - blazed a research trail back to his own genetic roots in Jewish music. Thus the focal point within the composer found a way out via art.
And now, with a clear time delay, the public confrontation intended by the composer with his opera is taking place.
In the last years of his life, Anton Urspruch (1850 - 1907) worked on his masterpiece, the opera "Die heilige Cäcilia" (St. Cecilia), of which he only completed half of the score and left the rest as a piano reduction.
When Anton Urspruch [34] had completed the first act of his opera as an orchestral score[35] and was composing the orchestration of the second, he is said to have considered performing this first, particularly extensive, act of his third opera "as an oratorio" in a conversation with Siegfried Ochs at the end of 1906. Performance numbers in the score refer to this project of a partial concert premiere, which, however, did not materialise after the composer's unexpectedly early death on 11 January 1907. [36]

34 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia. Score*, Act 1, 201 p., completed in June 1906. Frankfurt City and University Library, Ms. Hs 2367, No. 2.
35 Anton Urspruch: *Die heilige Cäcilia. Score*, Act 2, 129 p., begun on 7: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Ms. Hs 2367, No. 7.
36 Acts 2 to 4, however, exist as a particell and as a finished piano reduction, so that the complete premiere is quite feasible. (Frankfurt City and University Library, Ms. Hs 2367, No. 1 and No. 9)

Apparently, the cancellation of the concertante partial premiere took place in the course of an increasingly spreading anti-Semitism. [37]

4.1 Completion of the score

The score, which was left unfinished, was completed in the first decade of the 21st century thanks to Ulrich Leykam's profound knowledge of Urspruch's scores and the inclusion of various additional "Cäcilia" sketches in the composer's estate in the Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main. Both the completion of the score by Ulrich Leykam and the world premiere projected by pianopianissimo-musiktheater in close cooperation with the Anton Urspruch Gesellschaft e. V. are to be understood as an essential contribution to the late redemption of the composer who was ostracised by Nazi cultural policy. The staged premiere of Anton Urspruch's posthumous major work, as an essential contribution to the late reparation of the composer ostracised by Nazi cultural policy, is also intended to further strengthen the awareness of Jewish participation in culture in Europe.

4.2 Previews in Münster, Berlin and Rome

As in Off-Broadway practice, the premiere was to be preceded by partial previews - with soloists, choirs and later also dancers, but initially, before the use of a veritable orchestra, with the Digital Orchestra developed by Ulrich Leykam.

Christoph Schulte im Walde reported on the first of these "scenic presentations" of a good hour's duration, on 22 November 1918 at the Musikhochschule Münster, in Theater Pur:

"[...] the extremely committed singers, who acted with passion, punctually conveyed an impression of the monumentality of the opera around the legend of St. Cecilia, the patron saint of church music, who suffered martyrdom in Rome around the year 200 AD. The choir, rehearsed by Katrin Arnold, Eva Chahrouri and Marion Wood, offered great vocal quality!

[...] Urspruch, who in this case was his own librettist, turned it into a moving drama of over four hours, cast with six vocal soloists, Comprimarii and several choristers. And a large orchestra of Wagnerian proportions. This orchestra came out of Ulrich Leykam's computer on the evening of the presentation: thanks to sampled sounds and sophisticated software that allowed even the smallest details of dynamic and agogic nature to be realised. The singing was, of course, 'live': by the aforementioned oratorio ensemble of the Münster Musikhochschule and by Rebecca Broberg and Hans-Georg Priese in the leading roles. Peter P. Pachl ensured a successful scenic presentation, for which Robert Pflanz provided very atmospheric video projections as a background against which scenes from Cecilia's life played out." [38]

An extended "scenic presentation" of the opera's plot, now compressed in excerpts to just under two hours of performance time, experienced a preview on 11 January 2020. The opera was first performed in a preview in the parish hall of the Evangelische Hephatha-

37 In Berlin, Julius Kapp worked as a powerful dramaturge, cf. chapter 3 in Part 1: *Suppression of Ursprucha as a result of anti-Semitism in Germany.*

38 Christoph Schulte im Walde: *Anton Urspruch's Unvollendetes - vollendet*! In: Theater Pur 2018.

zustande kam.[36]

Offenbar erfolgte die Absage der konzertanten Teil-Uraufführung im Zuge eines sich immer stärker ausbreitenden Antisemitismus.[37]

4.1. Fertigstellung der Partitur

Die unvollendet hinterlassene Partitur konnte im ersten Dezennium des 21. Jahrhunderts aufgrund von Ulrich Leykams profunder Kenntnis der Partituren Urspruchs und dem Hinzuziehen diverser zusätzlicher „Cäcilia"-Skizzen im Nachlass des Komponisten in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main fertiggestellt werden. Sowohl die Vollendung der Partitur durch Ulrich Leykam als auch die vom pianopianissimo-musiktheater in enger Verbindung mit der Anton Urspruch Gesellschaft e. V. projektierte Uraufführung verstehen sich als ein wesentlicher Beitrag zur späten Wiedergutmachung an dem durch die NS-Kulturpolitik verfemten Komponisten. Die szenische Uraufführung des postumen Hauptwerks von Anton Urspruch, als ein wesentlicher Beitrag zur späten Wiedergutmachung an dem durch die NS-Kulturpolitik Verfemten, soll auch das Bewusstsein jüdischen Anteils an der Kultur in Europa weiter stärken.

4.2. Voraufführungen in Münster, Berlin und Rom

Wie in der Praxis des Off-Broadway sollten der Uraufführung partielle Voraufführungen vorausgehen – mit Solist*innen, Chören und später auch Tänzer*innen, doch zunächst, vor dem Einsatz eines veritablen Orchesters, mit dem von Ulrich Leykam entwickelten Digital Orchestra.

Über die erste dieser „szenischen Präsentationen" von gut einer Stunde Dauer, am 22. 11. 1918 in der Musikhochschule Münster, berichtete Christoph Schulte im Walde in Theater Pur: *„[…] die überaus engagierten und mit Leidenschaft agierenden Sängerinnen und Sänger vermittelten punkthaft einen Eindruck von der Monumentalität der Oper rund um die Legende der heiligen Cäcilia, der Patronin der Kirchenmusik, die um das Jahr 200 n. Chr. herum in Rom den Märtyrertod erlitten hat. Der Chor, einstudiert von Katrin Arnold, Eva Chahrouri und Marion Wood, bot großartige vokale Qualität!*

[…] Urspruch, der in diesem Fall sein eigener Librettist war, machte daraus ein bewegtes und bewegendes Drama von über vier Stunden, besetzt mit sechs Gesangssolisten, Comprimarii und etlichen Chorsängerinnen und -sängern. Und einem großen Orchester wagnerschen Ausmaßes. Dieses Orchester kam am Abend der Präsentation aus Ulrich Leykams Computer: dank gesampelter Klänge und einer raffinierten Software, die es erlaubte, auch kleinste Details dynamischer und agogischer Natur umzusetzen. Gesungen wurde selbstverständlich ‚live': von dem schon genannten Oratorien-Ensemble der münsterschen Musikhochschule und von Rebecca Broberg und Hans-Georg Priese in den Hauptrollen. Peter P. Pachl sorgte für eine gelungene szenische Umsetzung, für die Robert Pflanz sehr stimmungsvolle Video-Projektionen als Hintergrund lieferte, vor dem sich Szenen aus Cäcilias Leben abspielten." [38]

36 Die Akte 2 bis 4 existieren jedoch als Particell und als fertiger Klavierauszug, so dass die komplette Uraufführung durchaus realisierbar ist. (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Ms. Hs 2367, Nr. 1 und Nr. 9)

37 In Berlin wirkte als mächtiger Dramaturg Julius Kapp, vgl. Kaptitel 3 in Teil 1: *Verdrängung Urspruchs infolge des Antisemitismus in Deutschland.*

38 Christoph Schulte im Walde: *Anton Urspruchs Unvollendetes - vollendet*! In: Thea-

Eine erweiterte „szenische Präsentation“ der ausschnittweise nunmehr auf knapp zwei Stunden Aufführungsdauer komprimierten Opernhandlung, erlebte am 11. Januar 2020 zunächst eine Voraufführung im Gemeindesaal der Evangelischen Hephatha-Kirchengemeinde in Berlin (hier ohne Chor aber mit einem Bewegungschor des Fachs „Szenisches Spiel“ an Berliner Hochschule für Technik) und dann mit dem Chor des Conservatorio in Musica Santa Cecilia und Tänzerinnen und Tänzern der Accademia di Santa Cecilia am 17. Januar 2020 in Rom. Otmar Schöffler berichtete im Jahresbericht der Anton Urspruch Gesellschaft über diese *„triumphal angelkommen[e]“* Aufführung *„in Rom, sozusagen am ‚Ort des Geschehens‘ [… als] wichtige[n] Schritt zur geplanten kompletten Uraufführung der in Rom spielenden Oper.“*:
„Bei gleichem Produktionsteam (Peter Pachl und Robert Pflanz) und gleichen Interpreten für die beiden Hauptrollen (Rebecca Broberg und Hans Georg Priese) kamen in Rom der Bariton Reuben Scott, die Sopranistin Mode Iwasaki sowie ein Chor des Conservatorio di Musica „Santa Cecilia“ und eine Tanzgruppe der Accademia Nazionale di Danza hinzu. Die musikalische Leitung der Aufführung und desdigitalen Orchesters lag in den Händen von Ulrich Leykam.“ [39]
In ihren persönlichen Rom-Erinnerungen erzählte Anton Urspruchs Enkelin Veronica Kircher von der *„komplexen, manchmal überwältigenden musikalischen Dramatik“* dieser *„spannende[n] und intensiv wirkende[n] Aufführung“*:
„Es soll der älteste Konzertsaal sein, den es in der Welt überhaupt gibt; jedenfalls strahlt er genügend Ehrwürdigkeit aus, fasst ca 1.200 Besucher und hat an seiner Frontseite eine gewaltige Orgel. Sie bildete den würdigen Hintergrund für die Szenen des Cäcilia-Dramas, wobei sie leider die von Robert Pflanz gestalteten, eindrucksvollen Szenenbilder teilweise verschluckte. […] In diesem erinnerungsträchtigen Saal fand dann die Aufführung statt. […] Die Solisten, die stimmgewaltige Partien zu singen hatten, waren inzwischen immer mehr in ihre Rollen hineingewachsen. Mir hatte es die Cäcilia besonders angetan. Uli Leykam hatte die digitale Musik noch weiter ausgebaut und immer wieder war ich erstaunt, wieviel mit diesen digitalen Medien zu machen ist. Man kann der Musik gut folgen und sich vorstellen, wie das im Orchesterklang wirken würde. Die jungen Chorsänger und Tänzer konnten das Geschehen auf anschauliche Weise in Szene setzen. Auf weite Strecken war es große Dramatik, man merkte, dass es die Zeit der ersten Bayreuth-Spiele war – jedoch ist die Musik keine Wagner-Imitation, sondern hat einen durchaus eigenen Stil. Ich fange an, den speziellen Urspruch herauszuhören!“ [40]

4.3. Konzeption der Uraufführung

Ende Dezember 2020 hat die Jury für die Veranstaltungen „321-2021 – 1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland“ ihr Votum erteilt, die Uraufführungsproduktion der Oper „Die heilige Cäcilia“ mit einem namhaften Zuschuss, mehr als einem Drittel der Gesamtkosten, zu unterstützen. Und im Februar 2021 wurde für den beim Bundesministerium des Innern eingereichten Projektantrag der vorzeitige Maßnahmenbeginn erlassen.
Basierend auf der Erkenntnis, dass das Thema der Konvertitin

ter Pur 2018
39 Otmar Schöffler: *„Ein ´großartiges musikalisches Erlebnis“*. In: Jahresbericht 2019 der Anton Urspruch Gesellschaft. Münster 2020, S. 11f.
40 Veronica Kircher: *Bericht über die Rom-Reise im Januar 2020*. Münster 2020.

Kirchengemeinde in Berlin on 11 January 2020 (here without a choir but with a movement choir from the "Szenisches Spiel" course at Berliner-Hochschule für Technik) and then with the choir of the Conservatorio in Musica Santa Cecilia and dancers from the Accademia di Santa Cecilia on 17 January 2020 in Rome.
Otmar Schöffler reported in the annual report of the Anton Urspruch Society about this "triumphantly arrived" performance "in Rome, at the 'scene of the action', so to speak [... as] an important step towards the planned complete world premiere of the opera set in Rome.":
"With the same production team (Peter Pachl and Robert Pflanz) and the same performers for the two main roles (Rebecca Broberg and Hans Georg Priese), the baritone Reuben Scott, the soprano Mode Iwasaki as well as a choir of the Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" and a dance group of the Accademia Nazionale di Danza were added in Rome. The musical direction of the performance and thedigital orchestra was in the hands of Ulrich Leykam." [39]
In her personal Rome memoirs, Anton Urspruch's granddaughter Veronica Kircher recounted the "complex, sometimes overwhelming musical drama" of this "exciting and intense performance":
"It is said to be the oldest concert hall in the world; in any case, it exudes sufficient venerability, holds about 1,200 visitors and has an enormous organ at its front. It formed a dignified background for the scenes of the Cäcilia drama, unfortunately partially swallowing up the impressive scenery designed by Robert Pflanz. [...] The performance then took place in this reminiscent hall. [...] The soloists, who had to sing powerful-voiced parts, had in the meantime grown more and more into their roles. I was particularly taken with the Cäcilia. Uli Leykam had expanded the digital music even further and again and again I was amazed at how much can be done with these digital media. One can easily follow the music and imagine how this would sound in the orchestra. The young choristers and dancers were able to stage the action in a vivid way. For long stretches it was great drama, you could tell it was the time of the first Bayreuth plays - however, the music is not a Wagner imitation, but has a style all its own. I'm beginning to hear that special originality!" [40]

4.3. conception of the world première

At the end of December 2020, the jury for the events "321-2021 - 1700 Years of Jewish Life in Germany" gave its vote to support the world premiere production of the opera "Die heilige Cäcilia" with a substantial grant, more than one third of the total costs. And in February 2021, the early start of action was issued for the project application submitted to the Federal Ministry of the Interior.
Based on the realisation that the theme of the convert in connection with the music formed the decisive motivation for Anton Urspruch's declared main work, the production aims to clarifycthe historical background in a mode of presentation extending into the present day, to symbolically emphasise Jewish backgrounds and roots.

In Carl Goldmark's opera "The Queen of

39 Otmar Schöffler: *„Ein ´großartiges musikalisches Erlebnis*. In: Annual Report 2019 of the Anton Urspruch Society. Münster 2020, p. 11f.
40 Veronica Kircher: *Report on the Rome trip in January 2020*. Münster 2020.

Sheba", the pianopianissimo-musiktheater had already visually thematised the development of Judaism in history and the present in September 2019 in the Klosterneuburg Collegiate Church. The overture featured a mythical and world-historical development, the Nebra Sky Disk, the succession of the three Abrahamic religions Judaism, Christianity and Islam and finally, shortly before his assassination, Yasser Arafat singing the Song of Peace. The Neue Merker reported: "Great opera in a rather small but historically powerful place. The complex directorial concept places an enormous burden on the plot and the actors, but they manage it - not least thanks to ingenious video support. Much applause in the not quite full nave." [41] In the sense of Bert Brecht, "the division of the audience" around the production of this opera by the (likewise ostracised) composer Carl Goldmark was quite intentional: "The title figure of the Queen appears [...] at the same time as Lilith, who in the Jewish Midrash, a collection of interpretations of the Holy Scriptures, as Adam's first wife escapes his rule and, in contrast to Eve, Adam's second wife, resists the devil. Her companion Astaroth, originally the female Babylonian goddess Ištar, is a demon who first became the West Semitic goddess Astarte and later the androgynous demon Astaroth." [42]
The political discourse about the contents portrayed, from myth to the present, was not left out, culminating in a contradiction initiated by the administration of Klosterneuburg Abbey and the scandal after the public dress rehearsal:
"The performance of Carl Goldmark's 'Queen of Sheba' at Klosterneuburg Abbey in Lower Austria, intended as a peace opera on the Middle East conflict, caused a stir - because of pornographic, sexualised and erotic scenes performed in the sanctuary of all places. After the public dress rehearsal on Wednesday, there was talk of cancelling the production [...]" [43]

As a rule, productions of pianopianissimo-musiktheater are aimed in particular at the young generation, by whom the often unusual visual processes, the mixture of grand opera with pop aesthetics, are readily accepted and sustainably received.

The planned world premiere of Anton Urspruch's "Die heilige Cäcilia" also aims for an open dialogue. (And as with the previous production "Sonnenflammen" in August 2020 in Bayreuth, a live stream of the production is also planned). In this production, too, moving film projections will create associations and make developments clear across the centuries on a visual level running parallel to the stage action. In this way, the audience is transformed from a mere opera-goer to an active spectator: the thoughtful comprehension and the interaction of different time levels are intended to help break down prejudices and clichés about Judaism.
True to Urspruch's idea of theatre that is even fragrant in some scenes, olfactory means are integrated into the performance. Thus,

41 Manfred A. Schmid: *Videokunst und Regie bringt kühn interpretierten biblischen Opernstoff zum Leuchten.* In: Der Neue Merker Online, Vienna 13. 09. 2019.
42 Harald Lacina in Der Opernfreund. Germany's oldest private opera newspaper. Meerbusch, 23. 9. 2019.
43 Kronenzeitung Vienna, 12. 09. 2019.

in Verbindung mit der Musik die entscheidende Motivation für Anton Urspruchs erklärtes Hauptwerk bildete, will die Inszenierungcdie historischen Hintergründe in einer sich bis ins Heute erstreckenden Darstellungsweise verdeutlichen, jüdische Hintergründe und Wurzeln symbolhaft hervorheben.

Bereits in Carl Goldmarks Oper „Die Königin von Saba" hatte das pianopianissimo-musiktheater im September 2019 in der Stiftskirche Klosterneuburg die Entwicklung des Judentums in Geschichte und Gegenwart optisch thematisiert. In der Ouvertüre war eine mythische und weltgeschichtliche Entwicklung zu erleben, die Himmelsscheibe von Nebra, die Abfolge der drei abrahamitischen Religionen Judentum, Christentum und Islam und schließlich, kurz vor seiner Ermordung, Jassir Arafat beim Singen des Friedensliedes. Der Neue Merker berichtete: *„Große Oper an einem eher kleinen, aber geschichtsmächtigen Ort. Das komplexe Regiekonzept bürdet der Handlung und den Akteuren ungeheuer viel auf, aber sie stemmen es – nicht zuletzt dank genialer Videounterstützung. Viel Applaus im nicht ganz vollen Kirchenschiff."* [41] Im Sinne Bert Brechts war *"die Spaltung des Publikums"* rund um die Inszenierung dieser Oper des (ebenfalls verfemten) Komponisten Carl Goldmark durchaus beabsichtigt: *„Die Titelfigur der Königin erscheint […] gleichzeitig auch als Lilith, die sich im jüdischen Midrasch, einer Sammlung von Auslegungen der heiligen Schrift, als erste Frau Adams seiner Herrschaft entzieht und im Gegensatz zu Eva, der zweiten Frau Adams, dem Teufel widersteht. Ihre Begleiterin Astaroth, ursprünglich die weibliche babylonische Göttin Ištar, ist ein Dämon, der erst zur westsemitischen Göttin Astarte und später zum androgynen Dämon Astaroth wurde."* [42]
Der politische Diskurs über die dargestellten Inhalte von Mythos bis Gegenwart blieb nicht aus, gipfelnd in einem von der Verwaltung des Stifts Klosterneuburg initiierten Widerspruch und dem Skandal nach der öffentlichen Generalprobe:
„Die als Friedensoper zum Nahostkonflikt gedachte Aufführung der ‚Königin von Saba' von Carl Goldmark im Stift Klosterneuburg in Niederösterreich sorgt für Wirbel – wegen pornografischer, sexualisierter und erotischer Szenen, die ausgerechnet im Altarraum aufgeführt wurden. Nach der öffentlichen Generalprobe am Mittwoch stand die Absage der Inszenierung im Raum […]" [43]

In der Regel richten sich Inszenierungen des pianopianissimo-musiktheaters insbesondere an die junge Generation, von welcher die häufig ungewöhnlichen optischen Vorgänge, die Mischung von Großer Oper mit Pop-Ästhetik, gerne angenommen und nachhaltig rezipiert werden.

Einen offenen Dialog strebt auch die geplante Uraufführung von Anton Urspruchs "Die heilige Cäcilia" an. (Und wie bei der zurückliegenden Produktion „Sonnenflammen" im August 2020 in Bayreuth, ist auch ein Live-Stream der Produktion geplant.) Auch in dieser Inszenierung sollen auf einer parallel zur Bühnenhandlung verlaufenden bildlichen Ebene

41 Manfred A. Schmid: *Videokunst und Regie bringt kühn interpretierten biblischen Opernstoff zum Leuchten.* In: Der Neue Merker Online, Wien 13. 09. 2019.
42 Harald Lacina in Der Opernfreund. Älteste deutsche private Opernzeitung. Meerbusch, 23. 9. 2019.
43 Kronenzeitung Wien, 12. 09. 2019.

bewegte Film-Projektionen über die Jahrhunderte hinweg Assoziationen schaffen und Entwicklungen deutlich machen. Der Zuschauer wird auf diese Weise vom bloßen Opern-Genießer zu einem aktiven Zuschauer: der mitdenkende Nachvollzug und das Miteinander verschiedener Zeitebenen sollen zum Abbau von Vorurteilen und Klischees gegenüber dem Judentum dienen.
Urspruchs Idee des in einigen Szenen sogar duftenden Theaters getreu, werden in die Aufführung olfaktorische Mittel integriert. So wird die musiktheatrale Umsetzung von Urspruchs spannender Opernhandlung zu einem "Fest der Sinne" und zu einer "spielerischen" Vermittlung von Inhalten in neuer Form.
Das vor 40 Jahren, im Sommer 1980 gegründete pianopianissimo-musiktheater-Ensembles widmet sich in seinem Repertoire, auch auf Ton-und Bildtonträgern, bevorzugt den Werken verfemter Komponisten.44 Bei den viel beachteten Produktionen ist höchste Qualität oberstes Gebot. Das Solist*innen-Ensemble mit Mitgliedern aus 11 Nationen und einem eigenen, solistischen Kammerchor verfügt über keine eigenen Räumlichkeiten und über kein Orchester.
Vor 10 Jahren hatte dieses in München beheimatete freie Musiktheater mit der Oper „Das Unmöglichste von Allem“ (auch als CD-Gesamteinspielung auf Naxos 8.660333-35) die Wiederentdeckung des Musikdramatikers Anton Urspruch initiiert.
Für Urspruchs Schwanengesang kommen das Junge Orchester NRW, die Chöre der Universität Witten/Herdecke und Dortmund sowie ein weiterer, vom Ensemble des pianopianissimo-musiktheaters gebilderter Kammerchor und die Solist*innen des pianopianissimo-musiktheaters unter der musikalischen Leitung von Ulrich Leykam zum Einsatz.
Im Jahr „1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland“ ist die Uraufführungsproduktion „Die heilige Cäcilia“ mit vorerst drei Aufführungen in der Gebläsehalle des LWL-Industriemuseums Henrichshütte in Hattingen angekündigt; der Premiere am Samstag, dem 21. November 2021 folgt am Cäcilientag, dem 22. 11. 2021, eine zweite Aufführung.

44 Uraufführungen von Alexander Zemlinsky ("Ein Lichtstrahl" 1983), Franz Schreker ("Flammen" 1985, "Wind" 1989), Fritz Oliven ("Furor teutonicus auf der Sylvesterfahrt" 1988) sowie Neudeutungen und Wiederaufführungen von Oscar Straus ("Die lustigen Nibelungen" 1898, "Die Perlen der Cleopatra" 1998, "Der tapfere Kassian" 2002), Max Reinhardt/Karl Vollmoeller ("Das Mirakel" 2002), Anton Urspruch ("Das Unmöglichste von Allem" 2011) und Carl Goldmark ("Die Königin von Saba" 2019). Ersteinspielungen von Erich J. Wolff (11 CDs), ausgewählte Werke von Franz Schreker, Viktor Ullmann, Oskar Fried, Gustav Lewin, Julius Metz, Arthur Hohenstein, Oscar Straus, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Hugo Schindler u. a., sowie jüdischer Dichter (Rideamus, Salus, Robitschek, Kirschstein, Brammer, Etzel u. v. a.) ergänzen dieses Spektrum.

the music-theatrical realisation of Urspruch's exciting opera plot becomes a "feast for the senses" and a "playful" mediation of content in a new form.
The pianopianissimo music theatre ensemble, founded 40 years ago in the summer of 1980, devotes its repertoire, also on audio and video carriers, preferably to the works of ostracised composers.44 The highest quality is the top priority in these highly acclaimed productions. The soloist ensemble with members from 11 nations and its own soloist chamber choir does not have its own premises or an orchestra.
10 years ago, this Munich-based independent music theatre initiated the rediscovery of the music dramatist Anton Urspruch with the opera "Das Unmöglichste von Allem" (also available as a complete CD recording on Naxos 8.660333-35).
Urspruch's Swan Song will be performed by the Junge Orchester NRW, the choirs of the University of Witten/Herdecke and Dortmund as well as another chamber choir formed by the ensemble of the pianopianissimo-musiktheater and the soloists of the pianopianissimo-musiktheater under the musical direction of Ulrich Leykam.
In the year "1700 Years of Jewish Life in Germany", the world premiere production of "Die heilige Cäcilia" has been announced with initially three performances in the Gebläsehalle of the LWL Industrial Museum Henrichshütte in Hattingen; the premiere on Saturday, 20 November 2021 will be followed by the second performance on Cäcilientag, 22 November 2021.

44 World premieres by Alexander Zemlinsky ("Ein Lichtstrahl" 1983), Franz Schreker ("Flammen" 1985, "Wind" 1989), Fritz Oliven ("Furor teutonicus auf der Sylvesterfahrt" 1988) as well as reinterpretations and revivals by Oscar Straus ("Die lustigen Nibelungen" 1898, "Die Perlen der Cleopatra" 1998, "Der tapfere Kassian" 2002), Max Reinhardt/Karl Vollmoeller ("Das Mirakel" 2002), Anton Urspruch ("Das Unmöglichste von Allem" 2011) and Carl Goldmark ("Die Königin von Saba" 2019). First recordings by Erich J. Wolff (11 CDs), selected works by Franz Schreker, Viktor Ullmann, Oskar Fried, Gustav Lewin, Julius Metz, Arthur Hohenstein, Oscar Straus, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Hugo Schindler and others, as well as Jewish poets (Rideamus, Salus, Robitschek, Kirschstein, Brammer, Etzel and many others) complete this spectrum.

Der Autor hat als Regisseur, Intendant, Kritiker und Publizist gearbeitet. Völlig unerwartet verstarb er im November 2021, kurz vor der Premiere von "Die heilige Cäcilie".
Der hier publizierte Artikel wurde inklusive der übersetzung bereits noch zu seinen Lebzeiten von ihm genehmigt. Zu einer Bildauswahl kam es nicht mehr.

https://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl

The author worked as a director, artistic director, critic and publicist. He died completely unexpectedly in November 2021, shortly before the premiere of "Die heilige Cäcilie".
The article published here, including the translation, was approved by him while he was still alive. A selection of images was no longer made.

2. The posthumous masterpiece "St. Cecilia"

by Prof.Dr. Peter P. Pachl †






Urspruch: Die heilige Cäcilie
Gebläsehalle Henrichshütte, Hattingen, 2021 • Regie/Director: Chang Tang nach/after Peter P. Pachl
Bühne/Stage: Robert Pflanz (Fotos/Photos) • Kostüme/Costumes: Christian Burns • Musikl.Ltg./Conductor: Ulrich Leykam

Peter Paul Pachl
(1953-2021)

We commemorate an unwavering champion of musical outsiders who always stood up to his critics with self-confidence.
We lose a loyal author and supporter of the association, where others in his field did not get beyond a timid observation.
The world has lost a committed and energetic bundle of energy far too soon!



Peter Paul Pachl
(1953-2021)

Wir Gedenken einem unbeirrten Streiter für musikalische Aussenseiter, der sich selbstbewußt auch immer seinen Kritikern entgegen gestellt hat.
Wir verlieren einen treuen Autoren und Unterstützer des Vereins, wo Andere seiner Branche nicht über eine schüchterner Beobachtung hinaus gekommen sind.
Viel zu früh hat die Welt ein engagiertes und tatkräftiges Energiebündel verloren!

Inhalt / content

Die ultimative Liste / the ultimate list

Die Vierte Wand #001-011
Inhalt / content
Die ultimative Liste / the ultimate list

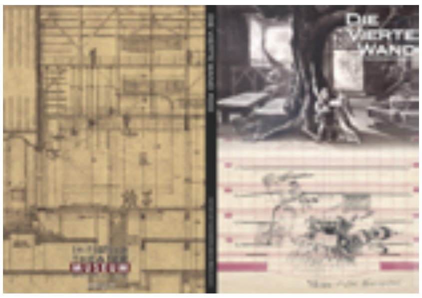
















Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.

SchutzGebühr €12